

ZU PROBLEMEN DER HARMONISCHEN ANALYSE

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München
(Fachbereich Philosophie, Wissenschaftstheorie und Statistik)

vorgelegt von
Gertrud Rinderle
aus
Vilshofen

1978

1976

ZU PROBLEMEN DER HARMONISCHEN ANALYSE

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München
(Fachbereich Philosophie, Wissenschaftstheorie und Statistik)



vorgelegt von
Gertrud Rinderle
aus
Vilshofen

1978

Referent: Doz. Dr. Eike von Sanguy
Korreferent: Doz. Dr. Rudolf Bockholdt
Tag der mündlichen Prüfung: 16. 12 1976



F ü r m e i n e n M a n n



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554614_0083

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorbemerkung	2
Vorwort	3
Kapitel I. Probleme der theoretischen Voraussetzungen	
1. Vorbemerkungen	5
2. Definition wichtiger Grundbegriffe	7
3. Harmonische Ableitung von Klängen; akustische Ähnlichkeit und Funktion von Klängen	10
4. Klangform und Funktion	26
5. Identität und Identifizierbarkeit	33
Kapitel II. Die Rolle von Sätzen über Hörerlebnisse	
1. Sätze über Hörerlebnisse und Berichte über Hörer- Hörerlebnisse	41
2. t-abhängige und t-unabhängige Sätze über Hörerlebnisse	56
3. Die argumentatorische Funktion der t-abhängigen Sätze über Hörerlebnisse	66
4. Zusammenhang zwischen Deutungen und Sätzen über Hörerlebnisse	73
a) Die Erwähnung musikalischer Sachverhalte in Zusammenhang mit Berichten über Hörerlebnisse	73
b) Charakterisierung des Begriffs "Deutung"	74
c) Aus Deutungen lassen sich Sätze über Hörerlebnisse ableiten	75
d) Wie werden Deutungen widerlegt?	75
e) Klassifikation von Hörerlebnissen durch die Verwendung musikwissenschaftlicher Begriffe	76
f) Die Rolle der Erwähnung musikalischer Sachverhalte	77
Kapitel III. Gewichtung von musikalischen Sachverhalten	
1. Theoretische Gewichtung von Sachverhalten	83
a) Kriterien zur Auszeichnung bestimmter Deutungen	83
b) Systematische Darstellung	84
c) Entscheidungskriterien	88
2. Empirische Gewichtung von Sachverhalten	102
Zusammenfassung	120
Literaturverzeichnis	125

Vorbemerkung

Das Thema dieser Arbeit ergab sich im Rahmen eines Oberseminars im Jahre 1973 am Philosophischen Seminar II der Universität München, das Herr Doz. Dr. Eike von Savigny leitete und das Argumentationstypen nicht empirischer Disziplinen behandelte. Herrn von Savigny, der die vorliegende Arbeit im folgenden betreute und wesentlichen Anteil am Fortschritt dieser Arbeit hat, möchte ich an dieser Stelle für wissenschaftlichen Kontakt und Anregung und insbesondere für die stete Aufmunterung zur Weiterarbeit danken.

Mein Dank gilt ferner Herrn Prof. Dr. Göllner und Herrn Doz. Dr. Bockholdt, die es mir ermöglichten, Ergebnisse der vorliegenden Arbeit im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Kolloquiums vorzutragen und zu diskutieren.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der wissenschaftstheoretischen Untersuchung musikwissenschaftlicher Argumentation. Da sich diese Arbeit nicht auf wissenschaftstheoretische Ergebnisse über diesen Bereich stützen kann, wurde eine musikwissenschaftliche Diskussion aus dem Bereich der harmonischen Analyse als Gegenstand der Untersuchung gewählt. Historische Untersuchungen erschienen für diesen Zweck weniger geeignet, da neben dem sehr viel größeren Arbeitsaufwand sich hier bestimmte Probleme wie etwa der Überprüfung von Fakten durch Beobachtung nicht stellen. Zum anderen unterscheiden sich die Musikwissenschaft in diesem Bereich nicht grundsätzlich von anderen historischen Disziplinen.

Die Diskussion um die harmonische Deutung des Tristan-Akkords schien als Grundlage einer wissenschaftstheoretischen Untersuchung deshalb besonders geeignet, weil es sich hierbei um ein eng abgegrenztes Problem handelt, eben um die Deutung eines einzigen Akkords, zu dem außerdem eine relativ große Fülle an Literatur vorliegt. Durch die Einschränkung auf eine begrenzte Zahl von Sachverhalten ist in hohem Maße gewährleistet, daß die Wissenschaftler tatsächlich zu ein- und demselben Problem Stellung nehmen und die Argumente daher vergleichbar werden. Es läßt sich so z.B. feststellen, welches Argument als legitimes Argument zu einem bestimmten Problem betrachtet wird. Umgekehrt wird dadurch auch die Gefahr einer Fehlinterpretation dieser Argumente verringert. Diese Diskussion ist auch deshalb interessant, weil hier eine Reihe verschiedener, sich z.T. widersprechender Deutungen vorgetragen werden.

Im Rahmen dieser Arbeit können theoretische Voraussetzungen, die der Argumentation einzelner Wissenschaftler zugrunde liegen, nur in sehr begrenztem Umfang berücksichtigt werden, da eine detaillierte Behandlung dieser Voraussetzungen weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde. Eine gewisse Schwierigkeit bietet der von mir in diesem Zusammenhang verwendete Begriff der "akzeptierten Theorie", da sich nicht genau angeben läßt, was die akzeptierte Theorie tatsächlich beinhaltet. Zudem würde eine darauf bezogene Untersuchung auf zahlreiche Schwierigkeiten stoßen, da es sich bei "Theorie" nicht von vornherein nur um die in bestimmten Lehrbüchern kodifizierte Theorie handelt, sondern auch um die in Seminaren und Lehrveranstaltungen etwa angewandte Theorie, die nicht notwendigerweise kodifiziert zu sein braucht. Ich setze jedoch einen weitgehenden Konsensus unter Musikwissenschaftlern voraus und glaube, daß der Ausdruck "akzeptierte Theorie" für sich selbst verständlich ist.

Die Art der Untersuchung machte es erforderlich die untersuchten Texte möglichst ausführlich zu zitieren, da es ja nicht darum geht, die Deutungen im allgemein üblichen Sinn zu "verstehen", sondern exakt zu rekonstruieren. Aus diesem Grunde wurden auch der besseren Übersicht halber einige Zitate an anderen Stellen wiederholt.

Kapitel I

Probleme der theoretischen Voraussetzungen

1. Vorbemerkungen

Unterschiede in Deutungen bestimmter Sachverhalte können unter Umständen auf rein sprachliche Unterschiede reduziert werden. In solchen Fällen liegen dann die Differenzen nicht in der Sache selbst, sondern in der Wahl eines anderen Sprachsystems. Es soll damit nicht bestritten werden, daß Unterschiede im Sprachsystem möglicherweise auf verschiedene theoretische Voraussetzungen zurückzuführen sind, doch scheinen solche Unterschiede weniger bedeutsam zu sein als Unterschiede, die sich in der Beschreibung oder Beurteilung von Sachverhalten selbst ergeben.

Es soll dies für die Musiktheorie an einem Beispiel erläutert werden: der Mollakkord mit *sixte ajoutée* (der Subdominante), in C dur also f-as-c-d, ist in der Sprache der dualistischen Theorie ein Unterseptakkord. Der Dualismus nimmt zwar bezüglich gewisser Eigentümlichkeiten der Harmonielehre eine bestimmte theoretische Position ein, die deutlich vom sogenannten "Monismus" zu trennen ist, doch ist es nicht auszuschließen, daß man vom monistischen Standpunkt zumindest bezüglich des Mollakkordes mit *sixte ajoutée* immer zu dem gleichen Ergebnis kommt wie die dualistische Theorie, daß also innerhalb einer bestimmten monistischen Theorie immer dann ein Moll-Akkord mit *sixte ajoutée* gedeutet wird, wenn man vom Standpunkt der dualistischen Theorie entsprechend einen Unterseptakkord annehmen würde¹⁾. Die Deutungen würden sich dabei lediglich in der Wahl der Bezugstöne unterscheiden, wobei der Abstand dieser Bezugstöne konstant stets eine

1) Ich gehe dabei von der idealisierenden Voraussetzung aus, daß Wissenschaftler bei Anwendung ein- und derselben Theorie auch immer zu denselben Ergebnissen kommen.

Quinte betragen würde, da der Bezugston eines Unterseptakkords stets mit der Quinte des Bezugstons des entsprechenden Moll-Akkords mit sixte ajoutée identisch ist. Insofern könnte man beide Systeme - bezüglich dieses Akkords - mittels Transformationen ineinander überführen. Eine solche Transformation kann jedoch bei den meisten Deutungen des Tristan-Akkords nicht vorgenommen werden. Die Wechseldominante ist innerhalb der Harmonielehre ein fest definierter Begriff und bezieht sich auf einen anderen **G e g e n s t a n d** als die Subdominante. Daher sind beide Begriffe auch in keinem Kontext austauschbar.

Unterschiedliche Beurteilungen eines Sachverhalts lassen jedoch zunächst grundlegendere als nur sprachliche Unterschiede der angewandten Theorien vermuten. Obwohl solche Unterschiede auch eine große Rolle spielen dürften - die allerdings im Rahmen dieser Arbeit größtenteils unberücksichtigt bleiben müssen - kann in den folgenden Abschnitten gezeigt werden, daß weitere Gründe auch in der unzureichenden Präzisierung einer angewandten, allgemein akzeptierten Theorie zu suchen sind. Und zwar betrifft dies einmal die mangelnde Präzisierung und Differenzierung bestimmter Begriffe, zum anderen den logischen Zusammenhang verschiedener Begriffe. Bei diesen Problemen geht es letztlich um die Frage, **w i e** bestimmte Sachverhalte oder Tatsachen **e r m i t t e l t** werden können. Und in Zusammenhang damit ergibt sich die Frage danach, was eine Deutung überhaupt leisten soll, bzw. was unter einer adäquaten Deutung zu verstehen ist.

2. Definition wichtiger Grundbegriffe

Eine wichtige Rolle im Hinblick auf die einzelnen Deutungen spielen die folgenden zu definierenden Ausdrücke wie "Klangform", "Akkordform", "Akkord", "Struktur" usw.. Die Terminologie der verschiedenen Autoren ist in diesem Punkte uneinheitlich; außerdem werden diese Begriffe z.T. auch bei den einzelnen Autoren selbst nicht immer in einer präzisen bzw. fest definierten Bedeutung gebraucht.

Es soll nun in möglichst großer Annäherung an die Verwendung bei der Mehrzahl der Autoren versucht werden, die folgenden Begriffe zu definieren bzw. ausreichend zu charakterisieren, um eine hinreichend genaue Analyse der zur Diskussion stehenden Texte zu ermöglichen:

Zusammenklang:	gleichzeitiges Erklingen von mindestens drei verschiedenen Tönen (Intervalle sollen aus technischen Gründen ausgeschaltet werden, da bei den folgenden Ausdrücken wie "Klangform", "Akkord" usw. stets nur Drei- oder Vierklänge gemeint sind).
Klangform:	Es soll darunter - in Anlehnung u.a. ¹⁾ an Kurth - die einfachste Verbindung von Tönen eines gegebenen Zusammenklanges gemeint sein, die sich nach Anwendung der geringsten notwendigen Zahl enharmonischer Verwechslungen ergibt. (Karsten gebraucht etwa den Ausdruck "enharmonisch verfestigter Klang" (292))
einfache Klangform:	als einfache Klangform soll ein gegebener Zusammenklang dann bezeichnet werden, wenn er bereits als Klangform vorliegt, d.h. keine enharmonischen Verwechslungen notwendig sind.
Struktur:	die bestimmte Anordnung von Tönen eines gegebenen Zusammenklanges
Grundton:	Bezugston eines Klanges

1) "einfache Verbindung" soll ein undefinierter Ausdruck bleiben. Es wird hier ein Konsensus zwischen Musikwissenschaftlern vorausgesetzt.

Akkord:	einfache Klangform, die einen Namen erhalten hat, z.B. Dur-, Mollakkord usw.. Akkorde sind im allgemeinen grundtonig. Ausnahme z.B.: verminderter Septakkord
Akkordform:	Klangform eines Akkordes
Akkordumkehrung:	Sie liegt bei grundtonigen Akkorden dann vor, wenn der tiefste Ton oder Baßton nicht zugleich Grundton des Akkordes ist. Je nachdem, ob der zweite oder dritte (oder - bei Septakkorden - gegebenenfalls vierte) Akkordton der Akkordform Baßton ist, spricht man von erster, zweiter(bzw. dritter) Umkehrung
Reduktion eines Klanges auf eine Akkordform	Beinhaltet, daß die Klangform eines gegebenen Zusammenklanges mit der Akkordform eines Akkords bzw. einer Umkehrung dieser Akkordform identisch ist. Man kann dann auch davon sprechen, daß einem bestimmten gegebenen Zusammenklang eine bestimmte Akkordform zugrunde liegt.
Ableitung:	Rückführung eines gegebenen Zusammenklanges auf einen bestimmten Akkord, wobei die Klangform des gegebenen Klanges nicht notwendig auf die Akkordform dieses Akkordes reduzierbar sein muß.
Funktion: Bedeutung ₁ :	<u>Verwandtschaftsverhältnis</u> zwischen grundtonigen Akkorden. Das Verwandtschaftsverhältnis ist durch das Verhältnis der Grundtöne der Akkorde gegeben.
Bedeutung ₂ :	Typisches Vorkommen oder Verwendung eines Akkordes mit bestimmter harmonischer Bedeutung an einer charakteristischen Stelle eines musikalischen Kontextes, z.B. Kadenz

Funktionsidentität
von Akkordformen mit
ihren Umkehrungen:

Liegt dann vor, wenn sich die
Umkehrungen der Akkordform auf
denselben Grundton beziehen

Axiom der prinzipiellen
Umkehrbarkeit von Akkord-
formen:

behauptet Funktionsidentität aller
Akkordformen mit ihren Umkehrungen

Axiom der Terzschichtung
der Akkordformen:

besagt, daß als Akkordform eines
Akkordes stets diejenige Klangform
anzunehmen ist, bei der benachbarte
Töne jeweils im Großterz- oder
Kleinterzverhältnis zueinander
stehen.

Abkürzungen:

T-Akkord:	Tristan-Akkord
D:	Dominante
WD:	Wechseldominante
S:	Subdominante

3. Harmonische Ableitung von Klängen; akustische Ähnlichkeit und Funktion von Klängen

Die Funktion eines Zusammenklanges in bezug auf einen anderen ist laut Definition Bedeutung, durch das Verwandtschafts-
v e r h ä l t n i s beider Klänge gegeben. Diesen Funktions-
begriff werde ich als den primären zugrunde legen. Um die
Um die Funktion eines gegebenen Zusammenklanges feststellen
zu können, muß man diesen Klang mit einem bestimmten Akkord¹⁾
identifizieren können. Unter der Identifikation eines ge-
gebenen Zusammenklanges mit einem bestimmten Akkord verstehe
ich die Feststellung, daß die Klangform dieses Zusammenklanges
oder eine ihrer Umkehrungen mit der Akkordform des betreffen-
den Akkordes identisch ist. Eine Gruppe von Wissenschaftlern
identifiziert jedoch den T-Akkord nicht mit einem bestimm-
ten Akkord, sondern leitet ihn von einem bestimmten Akkord
ab. Einen Akkord von einem anderen ableiten heißt, ihm die-
selbe Funktion zusprechen wie dem Akkord, von dem er abge-
leitet wird. Wenn man also den T-Akkord von einem bestimmten
Akkord ableitet, so kommt ihm funktional dieselbe Bedeutung
zu, die der entsprechende Akkord an dieser Stelle haben würde.
Da nicht alle Forscher den T-Akkord von demselben Klang
ableiten, ergibt sich die Frage nach den Kriterien für eine
solche Ableitung. Die Beantwortung dieser Frage würde gleich-
zeitig eine Antwort auf die Frage liefern, wie festgestellt
werden kann, welche Funktion dem T-Akkord zukommt.

Einen interessanten Beitrag zu dieser Frage leisten Lorenz,
Karsten und Vogel bei der Diskussion der subdominantisches
und wechseldominantisches Deutung²⁾. Lorenz vergleicht den
Klang fis-h-dis-gis (mit wechseldominantisches Bedeutung)

-
- 1) Unter Akkord soll hier und an allen weiteren Stellen, so-
fern nicht anders vermerkt, stets ein grundtoniger Akkord
verstanden werden.
 - 2) Abkürzung für: Deutung des T-Akkordes als Subdominante
bzw. Wechseldominante; diese Abkürzungen werden auch im
weiteren Text gebraucht.

sowie den Klang f-h-d-gis (mit subdominantischer Bedeutung) mit dem tatsächlich vorhandenen f-h-dis-gis und stellt fest, daß f-h-d-gis "dem wirklichen Klang viel näher steht" als f_k-h-d_k-gis:

"Daraus folgt, daß das f der w e s e n t l i c h e r e Ton ist als das dis, weiter, daß nicht das fis nach f, sondern das d nach dis alteriert ist, endlich, daß der Klang Subdom. mit sixte ajoutée unserem Akkord viel näher verwandt ist, als der Dominantseptakkord von E-Dur."
(195)

Die Wendung "dem wirklichen Klang viel näher steht" kann man auch freier mit "ist dem Klang ... akustisch ähnlicher als ..." übersetzen. Die akustische Ähnlichkeit der Deutungsklänge (im Sinne von Wechseldominante oder Subdominante) zum gegebenen Zusammenklang entscheidet also darüber, von welchem Akkord dieser abzuleiten ist, und damit auch über seine Funktion.

Es gilt also nach Lorenz:

- (a) x ist y akustisch ähnlicher $\rightarrow$ x ist mit y näher verwandt¹⁾ als z
- (b) x ist mit y näher verwandt $\rightarrow$ x ist eher von y abzuleiten als mit z

Die Variablen x, y und z laufen über Zusammenklänge.

Unter Verwendung von (a) und (b) sowie Einsatz von T-Akkord, S und WD für x, y und z sowie der weiteren Voraussetzung, daß das Vorderglied des Konditionals (a) wahr ist, schließt Lorenz, daß der T-Akkord von der Subdominante abzuleiten ist. (b) wird von Lorenz nicht explizit benutzt; es darf jedoch als legitim angesehen werden, die Argumentation in dieser Weise zu vervollständigen.

1) " $\rightarrow$ " ist ein zweistelliger Operator, der Aussagen verknüpft. Sind p und q Namen von Aussagen, so bedeutet $p \rightarrow q$: wenn p, dann q, d.h. unter der Voraussetzung, daß p wahr ist, ist auch q wahr.

in Frage kommen, d.h. da die Menge der Klänge, aus denen der T-Akkord abgeleitet werden kann, nur aus S' und WD' besteht, läßt sich unter dieser Voraussetzung und (a) und (b) schließen, daß der T-Akkord tatsächlich von S' abzuleiten ist. Lorenz bemerkt nun weiter:

"Da jedoch die Verwandtschaft von Subdominante und Wechseldominante allseitig anerkannt ist, ist ja der Unterschied der Ansichten gar nicht so groß." (196)

Lorenz verwendet also statt der dreistelligen Relation

"x ist mit y näher verwandt als mit z" nun die zweistellige Relation "x ist mit z verwandt". Es stellt sich die Frage, ob in Analogie zu (a) das Folgende gilt:

(c) x ist y akustisch ähnlich $\rightarrow$ x ist mit y verwandt

Kürzt man "x ist mit y verwandt" durch "xVy" ab und "x ist y akustisch ähnlich" durch xAy, so lautet "(c)" entsprechend:

(c) xAy $\rightarrow$ xVy

Und ferner stellt sich die Frage, ob Lorenz, die Gültigkeit von (c) vorausgesetzt, tatsächlich das Vorderglied des Konditionals als wahr voraussetzt. Das Vorderglied des Konditionals in (c) ist ja zwar eine hinreichende, nicht jedoch notwendige Bedingung für das zweite Glied des Konditionals.

(C) würde prinzipiell nicht der Behauptung von Lorenz widersprechen, daß der T-Akkord der Subdominante akustisch ähnlicher ist als der Wechseldominante. Denn daraus, daß S und WD sich akustisch ähnlich sind, folgt noch nicht, daß beide dem T-Akkord g l e i c h ähnlich sind. Dies wird schon dadurch ausgeschlossen, daß "Ähnlichkeit" keine transitive Relation ist, d.h. der T-Akkord kann S ähnlich sein, ohne deshalb WD ähnlich sein zu müssen für den Fall, daß S und WD einander ähnlich sind. Und aus demselben Grund gilt

ferner, daß aus der Behauptung, daß S' dem T-Akkord ähnlicher ist als WD', nicht abgeleitet werden kann, daß der T-Akkord S ähnlicher ist als WD. Die Frage, die sich hier sofort stellt, nämlich welche Klänge durch S und WD bezeichnet werden, also etwa die Akkordform von Subdominante und Wechseldominante in a moll (genauer: die Akkordform von Subdominante und Wechseldominante mit sixte ajoutée bzw. Dominantseptime) oder eine entsprechende Akkordumkehrung mit den Baßtönen f bzw. fis, soll hier zunächst ausgeklammert werden.

Unabhängig davon, ob Lorenz (c) akzeptieren wurde oder nicht, stellt sich die Frage, was die Behauptung, S und WD seien miteinander verwandt, überhaupt beinhaltet. Der Begriff der Verwandtschaft kann als Synonym für beide Funktionsbegriffe verwendet werden. Würde man nun jedoch die Behauptung "S und WD sind miteinander verwandt" im Sinne des Funktionsbegriffs¹⁾ verstehen, so kann man dieser Aussage nur dann einen Sinn geben, wenn man sie als die Behauptung versteht, daß S und WD in einem Verwandtschaftsverhältnis zueinander stehen. Sofern man den Begriff der Tonverwandtschaft zugrunde legt, ist dies jedoch eine logische Folgerung, da alle Töne im sogenannten Quintenzirkel in einem bestimmten Verwandtschaftsverhältnis zueinander stehen, und beinhaltet somit nicht die bestimmte Auszeichnung, die von Lorenz offenbar intendiert ist.

Es ist daher anzunehmen und wird auch durch die nachfolgend diskutierte Argumentation Karstens nahegelegt, daß die Behauptung "S ist mit WD verwandt" auf den Funktionsbegriff²⁾ zurückgreift. Lorenz würde sich dann vermutlich darauf beziehen, daß die charakteristische *V e r w e n d u n g* von S und WD innerhalb der Kadenz die gleiche ist, insofern sie beide jeweils *v o r* der Dominante auftreten. Er hätte dann die inhaltlichen Differenzen, wie sie bei der subdomi-

1) Abkürzung für: Funktionsbegriff im Sinne von Bedeutung₁; analog sind auch die Ausdrücke "Funktionsbegriff₂", "Funktion₁" und "Funktion₂" zu verstehen.

nantischen und wechseldominantischen Deutung zutage treten, nämlich dann, wenn man den Funktionsbegriff₁ zugrunde legt, dadurch verschleiert, daß er den Begriff der Verwandtschaft in einer nicht näher präzisierten Bedeutung gebraucht. Durch die vage Verwendung dieses Begriffs wird ferner nahegelegt, die Behauptung "S ist mit WD verwandt" entsprechend als "S hat ähnliche (gleiche) Funktion wie WD" ohne weitere Differenzierung des Funktionsbegriffes zu verstehen, was dem Anschein nach tatsächlich auf eine - zumindest partielle - Aufhebung der vorher behaupteten funktionalen Unterschiede hinauslaufen würde.

Es stellt sich nun die Frage, welche Bedeutung dem in (a) und (b) vorkommenden Satz "T ist mit S' näher verwandt als mit WD'" zukommt. Es dürfte klar sein, daß auch hier nicht der Funktionsbegriff₁ anzusetzen ist. Das Verwandtschaftsverhältnis des T-Akkords zur Tonika a moll und damit auch zu allen anderen Akkorden soll ja noch ermittelt werden. Eine Aussage darüber, daß der T-Akkord etwa in einem engeren Verwandtschaftsverhältnis zur Subdominante als zur Wechseldominante steht, würde bereits voraussetzen, daß das Verwandtschaftsverhältnis des T-Akkords zur Tonika a moll bereits gegeben ist, daß also in diesem speziellen Fall bereits bekannt ist, daß gilt: $F_1(T) = F_1(S) = S$.

Es bietet sich daher an, den Ausdruck "verwandt" in (a), (b) und (c) im Sinne des Funktionsbegriffes₂ zu interpretieren. Legt man diesen Begriff zugrunde, dann ist "T ist mit S' näher verwandt als mit WD'" etwa gleichzusetzen mit "T kann eher wie S' als wie WD' verwendet werden" bzw. "T kann eher an die Stelle von S' treten als von WD'", oder, anders ausgedrückt: "T kann eher durch S' ersetzt werden als durch WD'". Dement-

sprechend ist auch der Begriff des Verwandtschaftsgrades (im Sinne des Funktionsbegriffs₂) durch den Grad der Ersetzbarkeit zu ersetzen, in Zeichen: $E(x,y)$.

Es zeigt sich nun, daß an der Definition des Funktionsbegriffs, wie sie oben S.8 gegeben wurde, nicht festgehalten werden kann, sofern man den Begriff der Ersetzbarkeit als Präzisierung dieses Begriffs ansieht. Der Begriff der Ersetzbarkeit erfordert ja nicht zwingend eine Einschränkung auf typische Verwendungen der Akkorde, von denen die größere akustische Ähnlichkeit behauptet wird. In unserem Beispiel etwa kann von einer typischen Verwendung des Akkords f-h-d-gis nicht die Rede sein. Ich möchte jedoch an der ursprünglichen Definition aus methodischen Gründen festhalten und lediglich von einem Funktionsbegriff₂ i.e.S. sprechen, während der Begriff der Ersetzbarkeit eine Präzisierung des erweiterten Funktionsbegriffs₂ (i.w.S.), der also nicht auf die typische Verwendung von Akkorden eingeschränkt ist, darstellt. Ferner ist zu beachten, daß beim 3-stelligen Funktionsbegriff₂ i.w.S. überhaupt nichts über die tatsächliche Ersetzbarkeit von Klängen ausgesagt wird, sondern lediglich etwas darüber, daß ein Klang e h e r durch den Klang zu ersetzen ist, der ihm unter einer vorgegebenen Reihe von Klängen am ähnlichsten ist als durch einen Klang, der ihm weniger ähnlich ist. Um diesen Sachverhalt möglichst klar herauszustellen, möchte ich daher von potentieller Ersetzbarkeit sprechen.

Soll dagegen der Begriff der Ersetzbarkeit an Stelle des 2-stelligen Funktionsbegriffs treten, so scheint es, als ob etwa mit der Behauptung "S und WD sind miteinander verwandt" etwas über die tatsächliche Ersetzbarkeit dieser Klänge ausgesagt wird, wobei möglicherweise auch an eine Einschränkung auf typische Verwendung dieser Klänge gedacht werden könnte. Der Intention nach ist "S ist mit WD verwandt" jedenfalls wohl so zu verstehen, daß S und WD relativ stark miteinander verwandt sind, etwa stärker als S mit D, auch wenn der Grad dieser Verwandtschaft nicht angegeben werden kann, da Verwandtschaft

kein quantitativer Begriff ist. Sind jedoch S und WD relativ stark miteinander verwandt, so dürfte das nach dem bisher Gesagten wohl heißen, daß S durch WD zumindest partiell ersetzbar ist (und umgekehrt, denn die Verwandtschaftsrelation ist eine symmetrische Relation). Wir hätten dementsprechend von partieller Ersetzbarkeit zu sprechen.

Wie bereits bemerkt, ist nicht sicher, ob (c) korrekt ist, d.h. ob die Verwandtschaft zweier Klänge auf ihrer akustischen Ähnlichkeit beruhen kann, und insbesondere ist nicht klar, ob die Verwandtschaft zweier Klänge *nur* die akustische Ähnlichkeit dieser Klänge voraussetzt, ob also gilt:

$$(d) \ xVy \rightarrow xAy$$

und analog

$$(e) \ V(x,y) > V(x,z) \rightarrow A(x,y) > A(x,z)$$

Es ist nun noch zu untersuchen, worauf sich die oben zitierte Feststellung von Lorenz stützt, es sei "der Unterschied der Ansichten gar nicht so groß". Intuitiv dürfte dieser Aussage zugrunde liegen, daß wegen der partiellen Ersetzbarkeit von S durch WD auch der T-Akkord (partiell) durch WD ersetzbar ist. Die entsprechende Argumentation läßt sich formal wie folgt darstellen:

Voraussetzungen:

- (1) TES¹⁾
- (2) S'ES
- (3) SEWD

Dann gilt:

$$(f) \ TES \wedge S'ES \rightarrow TES \ 2)$$

$$(g) \ TES \wedge SEWD \rightarrow TEWD$$

-
- 1) TES' bedeutet: T ist durch S' ersetzbar; analog sind die anderen Ausdrücke zu lesen
 - 2) Das Zeichen " $\wedge$ " ist das Zeichen für die Konjunktion zweier Sätze

Unter den gegebenen Voraussetzungen und mit (f) und (g) erhalten wir das gewünschte Ergebnis, daß der T-Akkord durch die Wechseldominante ersetzbar ist. Daran schließt sich jedoch sofort die Frage: partiell oder potentiell? Entsprechendes gilt auch für die Voraussetzungen (1) bis (3). Bei (1) haben wir es mit potentieller Ersetzbarkeit zu tun und vermutlich auch bei (2), während es sich bei (3) offenbar um partielle Ersetzbarkeit handelt. Es bietet sich daher als Lösung an, den Ausdruck xEy in dieser Argumentation nur als potentielle oder partielle Ersetzbarkeit zu deuten. Es zeigt sich sofort, daß der Begriff der potentiellen Ersetzbarkeit nicht zugrunde gelegt werden kann, da die Behauptung " x ist durch y potentiell ersetzbar" isoliert keinen Sinn ergibt, da die potentielle Ersetzbarkeit eines Klanges durch einen anderen nur relativ auf einen Klang behauptet werden kann. Ohne diese Einschränkung läßt sich die potentielle Ersetzbarkeit gar nicht als zweistelliges Prädikat konstruieren, d.h. der Satz TES' z.B. kann nicht isoliert als Prämisse verwendet werden. Dasselbe gilt dann auch für $S'ES$. Daraus folgt weiter, daß ohne diese Voraussetzungen (f) nicht verwendet werden kann.

Ebenso ist es problematisch, den Ausdruck xEy als partielle Ersetzbarkeit zu deuten. Zwar ist die große Verwandtschaft von S und WD nach Lorenz als bekannt voranzusetzen; dies gilt jedoch nicht in gleicher Weise für die Verwandtschaft von T und S' bzw. S' und S . Als Kriterium für eine große Verwandtschaft der letzteren Klänge bietet sich wieder die akustische Ähnlichkeit an. Dann ist es jedoch fraglich, ob (f) verwendet werden kann, da (f) die Transitivität der Ersetzbarkeitsrelation voraussetzt. Soweit sich die Ersetzbarkeitsrelation jedoch auf die akustische Ähnlichkeit stützt, die selbst keine transitive Relation ist, kann die Transitivität der Ersetzbarkeitsrelation nicht vorausgesetzt werden. Legt man nur (g) zugrunde, stützt man sich also nur auf die akustische Ähnlichkeit von T und S ,

so muß aus demselben Grunde ausgeschlossen werden, daß die Verwandtschaft von S und WD auf der akustischen Ähnlichkeit beruht. Dies ist jedoch nicht von vornherein gewährleistet. Insbesondere legt die Diskussion der Argumentation Vogels nahe, daß die Verwandtschaft von S und WD auf die akustische Ähnlichkeit gestützt wird.

Selbst wenn der Begriff der "Ersetzbarkeit" nicht notwendig mit akustischer Ähnlichkeit verknüpft ist, darf man annehmen, daß er mit Ähnlichkeit in einem nicht weiter qualifiziertem Sinne verknüpft ist. Es ist dann fraglich, ob sich die Ähnlichkeit, die bei der Ersetzbarkeit zweier Klänge vorausgesetzt wird, auch beim Ersatz durch einen dritten Klang, der nur einem der beiden Klänge ähnlich ist, noch erhält. Das Problem liegt also nicht darin, daß für die Ersetzbarkeit die akustische Ähnlichkeit zugrundegelegt wird, sondern Ähnlichkeit ist, wie mehrfach bemerkt, keine transitive Relation.

Karsten vergleicht die Akkorde h-d-f-a (Subdominante), h-dis-f-a (aufgelöster T-Akkord im Sinne der subdominantischen oder wecheldominantischen Deutung) und h-dis-fis-a (Wecheldominante) im Hinblick auf ihre akustische Ähnlichkeit. Er nimmt nun wie folgt dazu Stellung:

"Stellt man die beiden Deutungsakkorde von Riemann und Kurth nebeneinander, so fällt auf, daß bei großer Funktionsverschiedenheit eine nahe akustische Verwandtschaft vorliegt, die eigentlich nur auf eine chromatische Schattierung der beiden Mitteltöne hinausläuft. Der wagnersche Akkord, der je drei Töne mit dem einen oder anderen Deutungsakkord gemeinsam hat und im vierten von ihm abweicht, steht gleichsam in der Mitte ... In tonaler Hinsicht, also in ihrer Verwandtschaft zur Tonika, sind beide Stammakkorde etwa gleichwertig." (292)

Unter "großer Funktionsverschiedenheit" ist vermutlich nicht die Funktion der Klänge im Sinne des Funktionsbegriffs₂, sondern das Verwandtschaftsverhältnis beider Klänge zur Tonika gemeint. Es wird also das Verhältnis der Unterquint (Subdominante) dem Verhältnis zweier Oberquinten (Wechseldominante) gegenübergestellt. Allerdings scheint es, als ließe sich diese Interpretation zunächst nicht ganz mit der Bemerkung vereinbaren, daß beide Akkorde in ihrer Verwandtschaft zur Tonika a moll gleichwertig sind. Betrachtet man jedoch das Notenbeispiel, das Karsten zu diesem Sachverhalt beibringt, so darf man als sicher annehmen, daß der Ausdruck "Verwandtschaft" im Sinne des Funktionsbegriffs₂ zu verstehen ist. Im Notenbeispiel bringt Karsten nämlich zwei vollständige Kadenzen, in der einmal die Subdominante, zum anderen die Wechseldominante vor der Dominante auftritt. Damit bezieht sich Karsten offenbar auf die Verwendung von Subdominante und Wechseldominante innerhalb der Kadenz. Sofern in diesem Zusammenhang von Gleichwertigkeit der Verwandtschaft die Rede ist, handelt es sich um eine partielle Gleichwertigkeit, eingeschränkt auf die typische Verwendung beider Klänge innerhalb der Kadenz, oder, wie Karsten sich ausdrückt, "in tonaler Hinsicht". Sofern man zusätzlich der Auffassung ist, daß auch das Verwandtschaftsverhältnis von S und WD bezüglich der Tonika a moll gleichwertig ist, so läßt sich der Unterschied zwischen Funktionsbegriff₁ und Funktionsbegriff₂ auch darin dokumentieren, daß man für den obigen Fall zwar von (partieller) Funktionsidentität bezüglich der Verwendung, nicht aber von Funktionsidentität im Sinne des Verwandtschaftsverhältnisses sprechen kann. Funktionsidentität im letzteren Sinn liegt nur dann vor, wenn das Verwandtschaftsverhältnis der betreffenden Klänge identisch ist; insbesondere gibt es in diesem Sinne keine partielle Funktionsidentität.

Zur Rekonstruktion dieser Argumentation verwende ich die folgenden Abkürzungen:

h-d-f-a: S^{6III} (3. Umkehrung der Akkordform von S^6)

h-dis-f-a: T^a ("aufgelöster" T-Akkord)

h-dis-fis-a: WD^7 (Akkordform von WD^7)

Die Argumentation läßt sich dann wie folgt darstellen:

Voraussetzung:

$$A(T^a, S^{6III}) = A(T^a, WD^7)$$

$$(a)' A(T^a, S^{6III}) = A(T^a, WD^7) \rightarrow V(T^a, S^{6III}) = V(T^a, WD^7)$$

$$(b)' V(T^a, S^{6III}) = V(T^a, WD^7) \rightarrow T^a \text{ kann sowohl von } S^{6III} \\ \text{als auch von } WD^7 \text{ abgeleitet} \\ \text{werden.}$$

Unter der oben genannten Voraussetzung und der Anwendung von (a)' und (b)' ergibt sich somit, daß der aufgelöste T-Akkord sowohl von S^{6III} wie auch von WD^7 abgeleitet werden kann. Da S^{6III} und WD^7 im vorgegebenen musikalischen Kontext subdominantisches bzw. wechseldominantisches Funktion im Sinne des Funktionsbegriffs₁ haben, kann nicht entschieden werden, ob der aufgelöste T-Akkord und somit auch der T-Akkord selbst subdominantisches oder wechseldominantisches Funktion hat. Die Frage nach der funktionalen Gleichwertigkeit von S und WD in tonaler Hinsicht ist ein Zusatzkriterium, das allerdings auch keine weitere Entscheidung bringt, da nach Karsten S und WD in diesem Sinne als gleichwertig zu betrachten sind.

Es muß noch darauf hingewiesen werden, daß Karsten bei diesem Zusatzkriterium S und WD nicht explizit nach der Akkordlage differenziert. Es fällt jedoch auf, daß im dazugehörigen Notenbeispiel beide Klänge (innerhalb der Kadenz) jeweils über dem Ton h aufgebaut sind. Es liegt nahe, daß hier vorausgesetzt wird, daß der Klang h-d-f-a dem Klang h-dis-fis-a

ähnlicher ist als etwa der Klang d-f-a-h dem Klang h-dis-fis-a. Somit dürfte auch hier wieder das Moment der akustischen Ähnlichkeit eine Rolle spielen.

Vergleicht man nun die Argumentationen von Karsten und Lorenz, so läßt sich eine weitgehende formale Übereinstimmung feststellen. Bei beiden Autoren wird vorausgesetzt, daß sich über die akustische Ähnlichkeit und die damit zusammenhängende potentielle Ersetzbarkeit das Verwandtschaftsverhältnis des T-Akkords zur Tonika a moll ermitteln läßt. Die Differenzen liegen dagegen in der Beurteilung der Sache selbst. Allerdings werden von Karsten und Lorenz verschiedene Klänge miteinander verglichen. Da die Akkordlage für die akustische Ähnlichkeit eine bestimmte Rolle zu spielen scheint, muß man fragen, ob es legitim ist, wie Karsten beim Vergleich des aufgelösten T-Akkords mit den Deutungsklangen eine andere Akkordlage zu wählen, d.h. ob es wirklich so ohne weiteres plausibel ist, anzunehmen, daß die Ähnlichkeit von f-h-dis-a mit f-h-d-a b w. fis-h-dis-a dieselbe ist wie von h-dis-f-a mit h-d-f-a und h-dis-fis-a. Das Problem der Akkordlage, das im Rahmen dieser Arbeit nicht in vollem Umfang diskutiert werden kann, spielt auch in der nachfolgenden Darstellung Vogels eine gewisse Rolle.

Vogel, der sich mit den oben dargestellten Auffassungen von Lorenz und Karsten auseinandersetzt, kritisiert insbesondere Lorenz wegen der von diesem behaupteten Verwandtschaft von Wechseldominante und Subdominante:

"Wer von den entsprechenden Lehrbüchern her über die Funktionen der Unter- und Oberdominante unterrichtet ist, muß der Meinung sein, daß in der modernen Harmonik kaum ein stärkerer Gegensatz als der zwischen S und $\bar{D}$ denkbar ist." Und er fügt an anderer Stelle hinzu: "Aus dem Gegensatz wurde Gleichsetzung der Funktionen"(39)

Es sieht zunächst so aus, als könnte es sich bei Vogels Einwand möglicherweise nur um ein Mißverständnis handeln, insofern Vogel unter Verwandtschaft Funktion₁ versteht und Lorenz dies auch unterstellt. Die nachfolgende Auseinandersetzung zeigt jedoch, daß hier auch suchliche Differenzen zugrunde liegen und die Meinungsverschiedenheiten nicht auf ein bloßes Mißverständnis reduziert werden können. Vogel argumentiert nämlich weiter:

"Zur Motivierung eines solchen Gleichsetzung wird meist auf den Septakkord der zweiten Stufe, z.B. d-f-a-c in c-Dur, verwiesen. Dieser Septakkord II⁷, der in seiner Umkehrung f-a-c-d zum subdominantischen Quintsextakkord der IV. Stufe werde, nehme bei Hochalterierung der Terz f die Gestalt des Septakkordes der Wechseldominante d-fis-a-c an. Da die Akkorde II⁷ und IV⁵ schon in der frühen Zeit der Mehrstimmigkeit auftreten, laßt sich eine solche Entwicklungstendenz durch Beispiele aus verschiedenen Stilepochen belegen. Der akustische Sachverhalt gibt jedoch ein anderes Bild. Wird der Akkord der II. Stufe auf die Subdominante bezogen, ist das d kleine Terz von f und Unterquinte des Terztones a. Zur Tonika c steht dieses d im Verhältnis des kleinen Ganztons 10/9... Wird der Septakkord II⁷ dagegen wechseldominantisch aufgefaßt, muß das d als Oberquinte der Dominante g verstanden werden." (39/40)

Vogel zeigt durch Angabe der Schwingungsverhältnisse der Töne d und a in den beiden verschiedenen Klängen, daß die Quinten der beiden verglichenen Klänge um das sogenannte syntonische Komma (= 22 cent) gegeneinander verschoben sind. Er folgert daraus:

"Die Ausrechnung zeigt, daß der "subdominantische" und "wechseldominantische" Akkord der zweiten Stufe zwei nach Herkunft und Tonhöhe grundverschiedene Klänge sind." (40)

Es ist nicht leicht zu rekonstruieren, worauf das Argument Vogels abzielt. Der Intention nach dürfte es sich dabei um die Widerlegung der im allgemeinen von diesen Klängen behaupteten akustischen Ähnlichkeit handeln. Nach Vogel sind

viele Musikwissenschaftler der Meinung, daß die Akkorde f-a-c-d und fis-a-c-d sich akustisch nicht sehr stark unterscheiden bzw. daß die bloße Hochalterierung des f zu fis an dem Klang akustisch nichts Wesentliches ändere. Mit Anwendung des Satzes (c) würde dann folgen, daß f-a-c-d und fis-a-c-d miteinander verwandt sind. Die Darstellung Vogels legt nahe, daß (c) ein zulässiges Kriterium ist.

Folgt man der Argumentation Vogels, so handelt es sich der Intention nach offenbar um eine Präzisierung bzw. Verschärfung des Begriffs der akustischen Ähnlichkeit, doch gibt Vogel kein genaues Kriterium für das Vorliegen einer akustischen Ähnlichkeit an; die von ihm vorgeführte akustische Ausrechnung der Schwingungsverhältnisse der Akkordtöne d und a hat mehr den Charakter einer Plausibilitätsbetrachtung. Orientiert man sich dennoch an diesem Beispiel, so läßt sich ein möglicherweise angewandtes Kriterium rekonstruieren: Die Klänge f-a-c-d und fis-a-c-d unterscheiden sich nur durch die Töne f bzw. fis, während die übrigen Töne der Bezeichnung nach identisch sind. Für den Fall des Vorliegens einer akustischen Ähnlichkeit müßte man nach Vogel den identischen Tönen auch identische Schwingungsverhältnisse zuweisen können, und zwar relativ auf den Bezugston c, dem Grundton der in diesem Fall zugrunde gelegten Tonart. Die Ausrechnung Vogels zeigt, daß dies zumindest für die Töne a und d nicht gilt. Somit kann nicht von akustischer Ähnlichkeit der verglichenen Klänge gesprochen werden.

Vogel versucht also mittels der Ausrechnung der Schwingungsverhältnisse zu zeigen, daß sich die von Lorenz behauptete Verwandtschaft jedenfalls nicht auf die akustische Ähnlichkeit der Akkorde stützen kann. Ganz abgesehen davon, ob man das von mir rekonstruierte Kriterium allgemein akzeptieren würde

oder nicht, geht die Argumentation Vogels doch an der von Lorenz bzw. Karsten vorbei. Für Lorenz und Karsten ging es darum, die Funktion des T-Akkords mittels der akustischen Ähnlichkeit mit anderen Akkorden zu e r m i t t e l n. Vogel setzt jedoch in seinem analog gebauten Beispiel die Funktion₁ b e i d e r Akkorde f-a-c-d und fis-a-c-d bereits als g e g e b e n voraus. Für Lorenz und Karsten würde sich, um beim Beispiel Vogels zu bleiben, die Frage stellen, ob fis-a-c-d dem Akkord f-a-c-d akustisch ähnlich ist bzw. ob fis-a-c-d durch f-a-c-d ersetzt werden kann. Und zwar stellt sich die Frage in den Fällen, in denen die Funktion des in einem bestimmten Kontext auftretenden Akkordes fis-a-c-d u n b e k a n n t ist, also noch ermittelt werden muß. Vogel würde jedoch diesem Einwand vermutlich dadurch begegnen, daß in diesem Fall die Funktion schon vorgegeben sei, da fis-a-c-d als erste Umkehrung des Akkords d-fis-a-c aufzufassen ist und somit dieselbe Funktion hat, die dem Akkord d-fis-a-c an dieser Stelle zukäme.

Es ist zunächst fraglich, ob ein solches wie von Vogel benutztes Kriterium als adäquat betrachtet werden kann. Nach den bisherigen Erörterungen spricht vieles dafür, daß der Funktionsbegriff i.w.S. bzw. der der Ersetzbarkeit die akustische Ähnlichkeit voraussetzt. Für die akustische Ähnlichkeit selbst wiederum scheint die Lage eines Klages, auch wenn dieser auf eine bestimmte Akkordform reduziert werden kann, eine bestimmte Rolle zu spielen. Zum anderen setzt dieses Kriterium voraus, daß eine Klangform eindeutig auf eine bestimmte Akkordform reduzierbar ist. Es soll daher im folgenden versucht werden, ob die Funktion des T-Akkords (im Sinne des Funktionsbegriffs₁) auch mit Hilfe der der Klangform des T-Akkords zugrunde liegenden Akkordform ermittelt werden kann bzw. allgemeiner wie Klangform und Funktion₁ zusammenhängen.

4. Klangform und Funktion

Dem T-Akkord liegt eine bestimmte Klangform zugrunde, nämlich der Klang eis-gis-h-dis, der sich nach Anwendung der geringsten Zahl enharmonischer Verwechslungen sowie dem Prinzip der Terzschichtung ergibt. Diese Klangform dient, wie auch aus dem folgenden Abschnitt hervorgehen wird, als Identifizierungsmerkmal des T-Akkordes. Inwiefern läßt sich nun von der Klangform des T-Akkords auf die harmonische Funktion des T-Akkords bzw. das Verwandtschaftsverhältnis des T-Akkords zur Tonika a moll schließen?

Zur Ermittlung der Klangform des T-Akkords wurde also die geringste notwendige Zahl enharmonischer Verwechslungen vorgenommen. Sofern man dieses Prinzip nicht beachtet, erhält man einen ganz anderen Klang, der zwar dieselbe Klangform besitzt, aber nicht aus denselben Tönen besteht:

"Der dritte Takt ist eine komplizierte Dissonanz, gekleidet in das Gewand des Unterseptimenakkords es as ces f. Es liegt vor die Unterdominante in dem Unterseptimenakkord a f d h mit Modifikationen" (Arend, 162)

Arend - der die (dualistische) Schreibweise in der Reihenfolge des höchsten Tons zum tiefsten wählt - nimmt also als Klangform des T-Akkords den Akkord f-as-ces-es an, wobei drei enharmonische Verwechslungen vorgenommen werden müssen, womit das oben genannte Prinzip verletzt wird. Legt man nun einmal den Akkord eis-gis-h-dis, zum anderen den Akkord f-as-ces-es zur Ermittlung des Verwandtschaftsverhältnisses zugrunde, so erhält man wegen der verschiedenen Bezugstöne jeweils ein anderes Verwandtschaftsverhältnis zum Grundton der Grundtonart a

Sofern man diese Klangformen mit der Klangform des Unterseptakkordes identifiziert, erhalten wir die Bezugstöne dis und es, werden sie dagegen auf die Akkordform eines Moll-Akkords mit sixte ajoutée reduziert, so ergeben sich als Bezugstöne gis und as.

Das Prinzip der geringsten notwendigen Anzahl enharmonischer Verwechslungen ist von mir jedoch lediglich aus methodischen Gründen, nämlich zur Klarstellung der Bedeutung bestimmter Begriffe, eingeführt worden. Es ist aber keineswegs von vornherein klar, daß dieses Prinzip auch ein adäquates Prinzip zur Ermittlung von Verwandtschaftsverhältnissen ist.

Wie das obige Zitat zeigt, hat Arend den T-Akkord auf die Klangform eines Unterseptakkordes reduziert. Er weist jedoch - was zunächst naheliegend zu sein scheint - dem T-Akkord nicht die Funktion eines Es-Unterseptakkordes zu, sondern leitet den T-Akkord von einem ganz anderen Klang ab, nämlich dem Akkord a f d h. Damit ist ein weiteres Prinzip verletzt, das für die Ermittlung der Funktion eines Akkordes über die diesem Akkord zugrunde liegende Akkordform notwendig zu sein scheint, nämlich daß einem Klang, der auf eine bestimmte Akkordform und damit auf einen bestimmten Akkord reduzierbar ist, nicht notwendig die Funktion (im Sinne des Funktionsbegriffs₁) zukommt, die diesem Akkord in dem vorgegebenen musikalischen Kontext zukommen würde. Daß eine solche Regel nicht generell akzeptiert wird, zeigt auch das folgende Zitat:

"Dadurch entsteht nämlich ein Vorhaltsakkord, der klangidentisch ist mit der Mollsubdominante als Quintsextakkord von Dis-Moll: f h dis gis = gis h dis eis. Aber die erwartete Dis-Moll-Tonika bleibt aus und es folgt im nächsten Takt die Überraschende aber vollkommen normale Auflösung in die D von A-Moll." (Grabner, 36)

Schließlich lassen sich Fälle aufweisen, in denen ein vorgegebener Klang nicht eindeutig nur auf eine Akkordform reduziert werden kann¹⁾:

"Die Strukturgleichheit eines Moll-Sept-Akkordes mit einem Dur-Unterdominantsext-Akkord verwirrt; ihre oberdominante Verwendung ist eine der Ursachen der Verwischung des funktionellen Hörens im 19. Jh."
(Scharschuch, 27)

Scharschuch weist mit dieser Bemerkung auf die Tatsache hin, daß die Akkordform des Durunterdominantsextakkordes mit der 1. Umkehrung des Mollseptakkordes der zweiten Stufe identisch ist. Sofern man im obigen Beispiel als Grundton des Klanges den Grundton des Durunterdominantsextakkords wählt, sieht man sofort, daß die Mollseptakkordform nicht mit allen ihren Umkehrungen funktionsidentisch ist, d.h. es wird das Prinzip der prinzipiellen Umkehrbarkeit der Akkordformen verletzt. Die Verletzung dieses Prinzips wiederum beruht auf der Verletzung eines anderen Prinzips, nämlich des Prinzips der Terzschichtung der Akkordformen. Daß der Mollseptakkord der 2. Stufe im obigen Fall nicht funktionsidentisch ist mit seiner 1. Umkehrung, ist darauf zurückzuführen, daß mit dem Dur-Akkord mit *sixte ajoutée* (wie auch mit dem Moll-Akkord mit *sixte ajoutée*) ein Akkord eingeführt worden ist, dessen Akkordform nicht nach dem Prinzip der Terzschichtung gebildet ist.

Es wäre nun denkbar, daß zumindest in den Fällen, in denen die Klangform eines vorgegebenen Akkordes bereits mit einer bestimmten Akkordform identisch ist, als Bezugston dieses

1) Auch im Fall des T-Akkords konnte dieser auf die Klangform eines Unterseptakkords wie auch auf die Klangform eines Mollseptakkords reduziert werden. Da jedoch innerhalb der dualistischen Theorie der Unterseptakkord an Stelle des Moll-Akkords mit *sixte ajoutée* tritt, haben wir hier kein schlagendes Beispiel.

Klanges den Grundton dieser mit ihr identischen Akkordform zu wählen. Daß jedoch auch dieses Kriterium nicht notwendigerweise adäquat ist, zeigt das folgende von Tiessen diskutierte Beispiel:

Jeder Akkord, jeder Ton erhält Sinn und Erklärung erst durch den Zusammenhang. Von zwei Nachbartönen in Sekundabstand kann sowohl der eine wie der andere der Hauptton sein. Hierüber entscheidet die Beziehung zu seiner Umgebung. Unser Ausgangspunkt, das Akkordbild f-a-c-d (in Moll f-as-c-d) kann als solches nicht erklärt werden, sofern nicht sein Zusammenhang mit seiner Umgebung gezeigt wird. Im Beispiel I war es unzweifelhaft ein II 5/6-Akkord. In anderer Nachbarschaft jedoch kann das gleiche Akkordbild andere Bedeutung haben und Vertikalschnitt einer entgegengesetzten Stimmführungslage sein: wenn der Akkord sich nicht mit absteigender 5 und liegenbleibender 6 zur D auflöst, sondern mit liegenbleibender 5 als Plagalschluß zur T geht. In diesem Falle ist die Erklärung der 6 als einer dem S-Dreiklange "hinzugefügter 6" zutreffend: sobald sie als Durchgangston zur Tonika aufsteigt."(316)

Die Schwierigkeit besteht also darin, daß die Akkordform nicht mehr einen eindeutigen Bezug auf den Grundton gewährleistet, wenn man das Prinzip der Terzschichtung aufgibt. Daß die Grundtonbezogenheit prinzipiell auch von anderen Faktoren abhängig gemacht werden kann, zeigt auch die folgende Ausführung Ergos zum "Chopin'schen Akkord":

"Dabei können wir wieder einmal konstatieren, dass die grossen Meister diesen Akkord (...) niemals in Quintlage (...) bringen, wie so mancher Theoretiker - irriger Weise - ihn als Grundform (...) aufstellt." (143)

Die von Ergo angesprochene Quintlage ist nichts anderes als die Lage, die sich bei Anwendung des Prinzips der Terzschichtung ergibt.

Ein weiteres Beispiel bietet der sogenannte Dominantnonenakkord mit ausgelassenem Grundton, in C dur: h-d-f-a, und der Mollseptakkord der zweiten Stufe, in a moll: h-d-f-a. Da das Auftreten eines Dominantnonenakkords mit ausgelassenem Grundton nicht jeweils mit einer (bestimmten) (Dur-)Tonart verknüpft ist und dasselbe analog für den Mollakkord der zweiten Stufe gilt, stellt sich auch hier die Frage, auf welche Akkordform die oben genannten Klangformen im konkreten Fall zu reduzieren ist. Die Klangform des Klangs h-d-f-a ist identisch mit der Klangform des Klangs eis-gis-h-dis, also des T-Akkords. Von Dubitzky beispielsweise wird der T-Akkord vom Dominantnonenakkord abgeleitet:

"Nimmt man dem Nonenakkord den Grundton, so wird aus dem Liebesakkord sein stärkster Gegensatz, der T o d e s-Akkord, der k l e i n e S e p t i m e n a k k o r d"
(221)

Kurth schreibt ebenfalls:

"Mag sein, daß Wagners alte Vorliebe für Dominant-Nonenakkorde überhaupt es ursprünglich war, die ihn gerade auf die eigenartige Reizwirkung dieses in ihnen als Bestandteil enthaltenen Klanges hinlenkte; umso mehr als Wagner es liebt, den Grundton vom Nonenakkord orgelpunktartig liegen zu lassen, wodurch sich die übrige Terzenkette loslost und jener Klang herauspringt ..." (72)

Nach Dubitzky und Kurth wäre der T-Akkord also auf den Dominantnonenakkord zu reduzieren, d.h. der Akkord eis-gis-h-dis z.B. wäre als cis-eis-gis-h-dis mit ausgelassenem eis zu verstehen. Dazu muß allerdings noch bemerkt werden, daß etwa Kurth dem T-Akkord nicht dieselbe Funktion zuweist wie dem ihm zugrunde liegende Dominantnonenakkord.

Vogel widerspricht der Deutung Dubitzkys mit der Begründung, daß das Weglassen des Grundtons nichts an der Funktion des Akkordes ändere und hält daher diese Deutung für abwegig:

"Die beiden Akkorde haben nur das Quintengerüst miteinander gemeinsam: Prim, Quinte und None. In der Terz und der Septime weichen sie voneinander ab. In ihrem Bildungsgesetz sind sie einander entgegengesetzt, wonit der Gegensatz zwischen Liebes- und Todesakkord viel besser charakterisiert wird als es bei Dubitzkys großem Nonenakkord mit oder ohne Grundton der Fall ist." (112/113)

Damit setzt Vogel jedoch wieder voraus, daß die Funktion des T-Akkords schon gegeben ist und nicht mit der des Nonenakkords identisch ist. Die Intonationsunterschiede ergeben sich ja erst auf der Grundlage dieser Funktionsverschiedenheit.

Die obige Erörterung zeigt, daß eine bestimmte Klangform nicht eindeutig auf eine bestimmte Akkordform reduziert werden kann, ferner, daß die Klangform eines bestimmten Klanges, sofern diese überhaupt auf eine bestimmte Akkordform reduzierbar ist, nicht notwendigerweise mit der Funktion dieser Akkordform verknüpft ist. Damit ist zumindest gezeigt, daß die Klangform eines zu deutenden Klanges nicht in bevorzugter Weise zur Ermittlung der Funktion dieses Klanges herangezogen werden kann und somit auch kein höherrangiges Kriterium, etwa im Vergleich zur akustischen Ähnlichkeit von Klängen, darstellt.

Die Auffassung, daß die Klangform eines Akkordes, soweit sie auf eine Akkordform reduzierbar ist, in sehr enger Weise mit der Funktion dieses Akkordes zusammenhängt, wird im übrigen möglicherweise dadurch begünstigt, daß die Ausdrücke "Dominante", "Subdominante", "Wechseldominante" relativ auf eine bestimmte Tonart sowohl als Namen für Funktionen als auch als Namen für bestimmte Klänge aufgefaßt werden können. Legt man z.B. die Tonart a moll zugrunde, so kann der Ausdruck

"Subdominante" einmal das Verwandtschaftsverhältnis eines bestimmten Klanges zur Tonika bezeichnen, zum anderen jedoch auch den Klang d-f-a. Durch diese Bemerkung soll nicht von vornherein ausgeschlossen werden, daß ein Zusammenhang zwischen Klangform und Funktion eines Klanges besteht. Es wurde jedoch in obiger Darstellung gezeigt, daß dieser Zusammenhang, um tatsächlich als Grundlage für die Ermittlung von Funktionen zu dienen, einer Präzisierung bedürftig ist - einer Präzisierung, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann - und daß diese Präzisierung mit zahlreichen Schwierigkeiten und Problemen verknüpft sein dürfte.

5. Identität und Identifizierbarkeit

Um das wiederholte Vorkommen des T-Akkords im "Tristan"-Vorspiel feststellen zu können, muß man ihn mit Hilfe eines oder mehrerer Merkmale identifizieren können. Soweit ich sehe, gibt es bezüglich des T-Akkordes zwar kein Identifikationsproblem, d.h. es besteht keine Uneinigkeit darüber, ob und an welchen Stellen des "Tristan" der T-Akkord vorliegt, doch scheint das, was den T-Akkord als solchen identifiziert, eine gewisse Rolle auch für die Deutung selbst zu spielen.

Das, was ihn identifiziert, könnte man als das Charakteristische oder Wesentliche des T-Akkordes bezeichnen. Eine Deutung, die dieses Wesentliche erfaßt bzw. beschreibt, wäre dann eine adäquate Deutung.

Als identifizierendes Merkmal dient wohl allen Autoren die Klangform des T-Akkordes und die Umkehrungen dieser Klangform. Der Klangform des T-Akkords liegt die Akkordform eines Moll-Akkords mit *sixte ajoutée* bzw. eines Unterseptakkords zugrunde. Dies wurde bereits aus den oben zitierten Ausführungen Arends und Grabners deutlich. Auch bei Kurth ist die Klangform des T-Akkords offenbar ein Identifizierungsmerkmal, auch wenn er diese Klangform nicht auf eine bestimmte Akkordform reduziert:

"Der Einleitungsakkord gehört der *F o r m* nach, d.h. bei entsprechender enharmonischer Umdeutung, nicht zu den komplizierteren Klängen. Er ist ein Septakkord mit kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Sept, daher auch als verminderter Dreiklang mit einer noch darüberliegenden großen Terz leicht zu vergegenwärtigen; eine Klangform, die als tonaler Akkord in Dur- wie in Molltonarten ganz geläufig ist, von jeher häufig vorkommt und an sich überhaupt nichts Besonderes böte."

Die Ausdrücke und Redewendungen "klangidentisch", "gekleidet in das Gewand des Unterseptimenakkords", "der Form nach" bei Grabner, Arend und Kurth deuten bereits an, daß sie dem Identifizierungsmerkmal "Klangform" nur eingeschränkte Bedeutung beimessen. Vogel bemerkt dagegen:

"Es konnte Kurth nicht verborgen bleiben, daß es die Akkordform des Unterseptimenakkordes war, die der Tristan-Harmonik den charakteristischen "Tristan -Klang" verleiht. Kurth selbst machte darauf aufmerksam, wie stark Wagner diesen Klang ausbeutete, wie Wagner die Unterseptimklänge zuweilen sogar hart gegeneinandersetzte." (71/72)

Die Klangform und ihre Umkehrungen dienen wie bemerkt auch Kurth zur Identifikation des T-Akkordes. Man kann sich mit Hilfe der Klangform identifizierend auf den T-Akkord beziehen; dies ist überhaupt die Bedingung der Möglichkeit für die Deutung dieses Akkords. Andererseits stellt dieses Identifizierungsmerkmal keine Identität im musikalischen Sinne¹⁾ zwischen den T-Akkorden her. Was Vogel bei Kurth bemängelt, nämlich daß es für Kurth nicht "die" Deutung des T-Akkords gibt:

"Kurths Auffassung des Tristan-Akkords hat den schwerwiegenden Nachteil, daß seine Deutung nicht bei jedem Auftreten des Tristan-Klunge anwendbar ist." (74)

hugt damit zusammen, daß Kurth einen engeren Zusammenhang zwischen dem Identifizierungsmerkmal "Klangform" und der musikalischen Identität von Klängen bestreitet. Diese Auffassung wird in der folgenden Bemerkung besonders deutlich:

1) Dieser Ausdruck muß hier und an weiteren Stellen unerklärt bleiben. Es wird vorausgesetzt, daß dieser Ausdruck von der Intention her zumindest für einen Musikwissenschaftler für sich selbst verständlich ist.

"Aus den Anwendungen von Wagner selbst nach dem "Tristan" ragt als besonders charakteristisch ... die zu Beginn von Hagens Wachtgesang aus der Götterdämmerung (...) hervor: Hier tritt vor allem der lastende Terzenaufbau in drückender Wucht in Wirkung, also eine ganz verschiedene Dynamik wie im ersten Vorspieltakt vom "Tristan". Man muß sich fast mit Gewalt vergegenwärtigen, daß der Klang für das bloße Gehör beidemale der gleiche ist. Aber die Musik ist eben etwas ganz anderes als eine Gehörskunst." (75/76)

Kurth stellt zwar eine Identität zwischen einigen T-Akkorden auch im musikalischen Sinne her und insofern verteidigt er auch seine wechselläufige Deutung des T-Akkordes im zweiten Vorspieltakt:

"Ueber den ersten Akkord des "Tristan" ist seither viel geschrieben worden, seine richtige Erklärung findet man selten, besonders, indem man ihn sehr oft als Alteration von a II aufgefaßt sieht; dies entspricht weder seinem Wesen als Spannungsakkord noch seiner Funktion in analogen Harmonisierungen ... sein Schwergewicht liegt im dominantischen Charakter gegenüber seinem Lösungsakkord." (49, Fußnote)

Die musikalische Identität kann jedoch nicht auf die Identität der Klangformen gestützt werden; dies wird im folgenden Zitat besonders klar, das sich allerdings nicht auf den T-Akkord bzw. die Klangform des T-Akkords, sondern auf einen verminderten Septakkord bezieht:

"... es wäre eine rein äußerliche Betrachtungsweise, den Akkord des ersten Taktes als die selbständige Form e-g-b-des aufzufassen, wie sie sich in der Tat dem Bilde nach darstellt; ... daß sich diese ... mit einem Gebilde deckt, das auch für sich eine selbständige Akkordform darstellt und daher in anderem Zusammenhange weitaus einfacher aufzufassen wäre, ist eine sehr häufige Erscheinung der Alterationstechnik, die aber begreiflicherweise die theoretische Beobachtung umso eher irreführen kann,

je mehr sie in die äußeren Akkordformen verkrampft ist. Man kann hier erkennen, wie für das musikalische Empfinden die Wirkung eine vollkommen andere ist als die eines verminderten Septakkordes, wie er äußerlich vorhanden; wieder einer der unruhigen Belege dafür, wie sekundär in der Musik die Klangformen sind; denn wir hören *dynamisch, nicht akustisch.*" (58/59)

und

"... denn wenn das musikalische Empfinden imtonde ist, die gleichen Töne, die sich einmal als Alterationen ergaben, jederzeit auch als tonalen Akkordaufbau aufzunehmen ... so faßt es das von linearen Spannkraften gezeichnete Klangbild der *Form*, d.h. dem *gehörsmäßigen* Effekt nach zuerst zusammen, um dann seine tonal-akkordlichen Möglichkeiten, also ganz andere Spannungszustände, hervorzukehren." (68/69)

Es wurde oben bemerkt, daß das, was den T-Akkord identifiziert, als das Wesentliche des T-Akkords bezeichnet werden kann. Diese Behauptung kann jedoch nicht mehr aufrecht erhalten werden, da für eine Reihe von Autoren die Klangform zwar als Identifizierungsmerkmal betrachtet wird, jedoch nicht das Wesentliche im musikalischen Sinne ist, d.h. nicht die Identität im musikalischen Sinne herstellt. Daß Identität und Identifizierbarkeit nicht notwendig zusammenfallen müssen, mag an folgendem Beispiel verdeutlicht werden: Wenn wir etwa einer Person eine bestimmte Identität zusprechen, so meinen wir damit eine bestimmte Anzahl wesentlicher Merkmale, nicht jedoch notwendig Identifizierungsmerkmal wie etwa Größe, Körperbau, Haarfarbe usw. Und wenn wir zu einer bestimmten Person sagen: Du bist nicht mehr dieselbe (derselbe), so heißt das im allgemeinen nicht, daß sich ihr äußeres Aussehen verändert hat; ein solcher Satz ist vielmehr meist als Anspielung auf den veränderten Charakter einer

Person aufzufassen. Den Charakter bzw. die besondere dieses Charakters würden wir jedoch zu den wesentlichen Eigenschaften dieser Person zählen, also zu den Eigenschaften, die ihre eigentliche Identität ausmachen. Umgekehrt dürfte es außerordentlich schwerfallen, eine Person etwa anhand ihres Charakters zu identifizieren.

Wenn wir uns wieder der Frage nach der Identität des T-Akkords zuwenden, so können wir feststellen, daß für die meisten Autoren aus den oben genannten Gründen der Ausdruck "T-Akkord" mehr als nur der Name einer Klangform ist. Dies wird auch von Vogel zugestanden, der wie Kurth darauf verweist, daß der T-Akkord - als Klangform - auch in anderen - und teilweise zeitlich vor Wagner liegenden - musikalischen Kontexten auftritt. Kurth trägt diesem Tatbestand dadurch Rechnung, daß er dem T-Akkord bestimmte musikalische Wirkungen beimißt, die sich mit Wirkungen der bloßen Akkordform in anderen musikalischen Werken nicht decken. Für Vogel besteht das Besondere des T-Akkords in dem, was mit einem vertrauten Namen als "Satztechnik" bezeichnet werden könnte, wobei bei ihm allerdings auch noch die akustische Komponente eine Rolle spielt:

"Der sogenannte Tristan-Akkord besteht aus zwei Septakkorden, die durch eine gemeinsame Kleinterz (gis-h) miteinander verbunden sind und deren Septimenintervalle zueinander im Abstand eines Halbtons stehen.... Die beiden abwärts gerichteten Leittöne geben der Akkordverbindung den Charakter einer zwingenden Fortschreitung, die beiden liegenbleibenden Töne geben ihr den Zusammenhalt und gewährleisten als festliegende Bezugstöne die Reinheit der Intonation. Auch an dieser ausgewogenen Verteilung der dynamischen und statischen "Kräfte" erweist sich der Tristan-Akkord als eine geniale Konzeption."
(91/92)

Diese Merkmale sind jedoch für Vogel in dem Sinne sekundär, als sie gewissermaßen als Modifikation dieser Klangform bzw. einer Folge zweier Klangformen betrachtet werden können. In ähnlicher Weise ist auch die an sich wesentliche Eigenschaft Funktion₁ sekundär, als sie über die Klang- bzw. Akkordform unmittelbar gegeben ist bzw. ermittelt werden kann. Daß diese These problematisch und zumindest nicht so ohne weiteres zu rechtfertigen ist, wurde im vorhergehenden Abschnitt gezeigt.

Für Kurth und andere Autoren ist aus diesem Grund zunächst die *V e r w e n d u n g* des Klanges, ohne Bezug auf eine Klangform bzw. einer dieser zugrunde liegenden Akkordform, wesentlich, und das heißt: die Art und Weise, wie ein bestimmter Klang in einem bestimmten musikalischen Kontext gebraucht wird. Aufgrund dieser spezifischen Art der Verwendung kann dann auch u.a. die wesentliche Eigenschaft Funktion₁ des T-Akkords ermittelt werden. Es dürfte klar sein, daß die Art und Weise der Verwendung eines Klanges nicht in gleicher Weise als Identifizierungsmerkmal zu gebrauchen ist wie etwa die Klangform dieses Klanges.

Es soll an dieser Stelle noch ein Zitat angeführt werden, das den Ansatz Vogels kritisiert und gleichzeitig als Beleg für die oben getroffene Unterscheidung betrachtet werden kann:

"Beispielhafte Bedeutung für ein diesen Versuchen methodisch entgegengesetztes Verfahren kommt dem Standpunkt Martin Vogels zu, der den in Frage stehenden Schwierigkeiten dadurch begegnete, daß er den grundlegenden Unterschied zwischen lexikalischer und syntaktischer Bedeutung des Tristan-Akkordes zugunsten der ersteren in positivistischer Manier einzuebnen trachtete...Schonberg unterscheidet zwischen Abstammung und Funktion eines Akkordes. Die Erörterung der Ab-

stammung eines Akkordes wird anhand seines monadischen Erklings, jedenfalls unter Vernachlässigung der sinngebenden Funktion seines kompositorischen Kontextes vorgenommen.... Die logische Unterscheidung zwischen Abstammung und Funktion eines Akkordes findet ihr kompositionstechnisches Äquivalent in den Begriffen Material und Auskomponierung. Vogels Ansatz zielt im Gegensatz zu dieser Vorstellung auf eine eindeutige, d.h. auf jedes Auftreten des Tristan-Klanges anwendbare Lösung. Er bemerkte allerdings nicht, daß die von ihm gegebene Formel $U_{VII}-O_7$ auf Modell und Sequenzierungen angewandt, an der leeren Allgemeinheit und Irrelevanz aller musiktheoretischen Begriffsbildungen krankt, die nicht das Moment ihrer Geschichtlichkeit in sich aufgenommen haben." (Poos, 270)

Die obigen Erörterungen haben gezeigt, daß wir das, was die Identität des T-Akkords ausmacht, kennen, wenn uns seine wesentlichen Eigenschaften bekannt sind. Dementsprechend hat eine Deutung die Aufgabe herauszustellen, was die eigentliche Identität des T-Akkords ausmacht, d.h. eine Deutung ist dann als adäquat zu betrachten, wenn sie uns über die wesentlichen Eigenschaften informiert. Über welche Eigenschaften eine Deutung informiert, kann jedoch erst dann festgestellt werden, wenn feststeht, in welcher Weise bestimmte musiktheoretische Begriffe zusammenhängen. Daß dies keine triviale Aufgabe ist, dürften der 2. und 3. Abschnitt ausreichend gezeigt haben. Damit hängt auch zusammen, daß Deutungen sich nicht nur in der Auffassung des zu deutenden Sachverhalts unterscheiden, sondern auch danach beurteilt werden können, ob sie p r i n z i p i e l l als a u s r e i c h e n d e Antwort auf die Frage: Was ist das Wesentliche des T-Akkords? anzusehen sind.

In diesem Kapitel stand zur Diskussion, ob es ausreichend präzierte und akzeptierte Kriterien dafür gibt, w i e bestimmte Sachverhalte bzw. Tatsachen ermittelt werden können,

bzw. wie bestimmte Begriffe zusammenhängen. Eine andere Frage ist die, wie überprüft werden kann, welche Sachverhalte tatsächlich vorliegen. In allen Wissenschaften, die sich mit empirischen Objekten beschäftigen, spielen bei der Überprüfung von Aussagen über solche Objekte Beobachtungen eine große Rolle. Es soll daher im folgenden untersucht werden, welche Funktion Sätze über Hörerlebnisse im Rahmen musikwissenschaftlicher Argumentationen erfüllen.

Kapitel II

Die Rolle von Sätzen über Hörerlebnisse

1. Sätze über Hörerlebnisse und Berichte über Hörerlebnisse

Eine Untersuchung, die die Rolle von Sätzen über Hörerlebnisse klären soll, setzt ein intuitives Verständnis dafür voraus, welche Sätze als Berichte über Hörerlebnisse aufzufassen sind. So wird man Sätze wie die folgenden gleichsam "unbesehen" zu dieser Gruppe zählen:

"... nur ganz schwach und erst im letzten Achtel des Taktes erkennbar angetönt..." (Karsten, 293)

"Würde sich die Melodie im zweiten Takt nicht zunächst auf dem *ais* verkrallen, sondern gleich auf das *h* steigen, so wäre dieser Phrase alles Drängen und Streben genommen." (Herzfeld, 16)

"Auf den Klang der kleinen Terz ... folgt die große Terz als klangliche Lockerung, hierauf spannt sich im Tritonusklang des ersten Achtels im dritten Takt die Harmonie nochmals plötzlich scharf an, um in der folgenden Quinte gänzlich entspannt zu werden." (Hindemith, 251)

Dagegen ist nicht ohne weiteres klar, wie man die folgenden Sätze einzuordnen hat:

"Zugegeben, daß das *gis* eine Strebung nach oben besitzt, die ihm als Dominanterz der herrschenden Tonart ohne weiteres zukommt..." (Erpf, 162)

"Die schmerzliche Kontraktion der Oktave ist das Fundament, auf dem der vom tonalen Standpunkt aus in der Luft hängende Klang ruht ..." (Karsten, 293)

Die Ausdrücke "vom tonalen Standpunkt aus" und "als Dominanterz der herrschenden Tonart" legen nahe, daß die Ausdrücke "Strebung" und "in der Luft hängende Klang", die als Be-

schreibungen von Hörerlebnissen aufgefaßt werden können, in eine unmittelbare und nicht sofort durchschaubare Beziehung zu dem, was wir gemeinhin als "Theorie" bezeichnen würden, gerückt werden.

Ich möchte den Unterschied zwischen der ersten und zweiten Gruppe von Zitaten so charakterisieren, daß die Sätze der letzteren zwar als Aussagen über Beobachtbares bzw. Hörbares, kurz: Sätze über Hörerlebnisse aufzufassen sind, deshalb jedoch nicht notwendigerweise Berichte über tatsächliche oder - wie ich vorziehe zu sagen - aktuelle Hörerlebnisse darstellen. Dies setzt allerdings voraus, daß Sätze über Hörerlebnisse auch anders begründet werden können als durch Hinweis auf ein aktuelles Hörerlebnis. Dies soll wie folgt erläutert werden: Aus der Voraussetzung, daß sich in der Stadt A eine gotische Kirche befindet, kann ich schließen, daß die Stadt A eine Kirche mit den und den Eigenschaften besitzt, ohne die Kirche selbst gesehen zu haben. So muß etwa der Satz: "Die Fenster dieser Kirche sind spitzwinklig" nicht notwendig Ergebnis meiner unmittelbaren Anschauung sein, sondern kann auch als Ergebnis einer Deduktion¹⁾, die ich aus der obigen Prämisse mit Hilfe des mir zur Verfügung stehenden Begriffs "gotisch" vollzogen habe, aufgefaßt werden. Mit anderen Worten: Der Satz wurde - unter Bezugnahme auf die Prämisse - aus der Theorie abgeleitet.

Die abgeleiteten Sätze, die ich als "Aussagen über Beobachtbares" bzw. "Sätze über Hörerlebnisse" bezeichne, müssen nicht notwendigerweise wahr sein, allerdings kann ich überprüfen, ob z.B. der Satz "Die Fenster dieser Kirche sind spitzwinklig" wahr ist. Etwas ganz anderes dagegen ist die Frage, wie ich überprüfen kann, ob der Satz "In A befindet sich eine gotische Kirche" wahr ist. Eine solche Behauptung setzt sicherlich voraus, daß eine Reihe von Sätzen der oben genannten Art, die das Prädikat "gotisch" erfüllen, wahr sind. Ob man die Kirche

1) Deduktion darf hier wie im folgenden nicht im Sinne einer streng logischen Ableitung verstanden werden.

auf Grund einer entsprechenden Überprüfung solcher Sätze dann als "gotisch" bezeichnet, ist eine Frage der Terminologie, der Übereinkunft in Grenzfällen usw.. Ich möchte damit das Augenmerk auf den Stellenwert der beiden Sätze innerhalb der wissenschaftlichen Argumentation richten. Der charakteristische Unterschied ergibt sich, wie schon angedeutet, dadurch, daß die Wahrheit von Sätzen wie "Die Fenster der Kirche sind spitzwinklig" nicht davon abhängt, ob die Kirche als gotisch bezeichnet wird oder nicht, die Wahrheit des Satzes "Die Kirche ist gotisch" dagegen u.a. davon abhängt, ob eine Reihe von Sätzen, die man aus dieser Prämisse unter Anwendung der Theorie ableiten kann, wahr ist.

Meine Behauptung lautet nun, daß es in Analogie dazu auch in der musikwissenschaftlichen Argumentation Aussagen über Beobachtbares gibt, die man mit Hilfe von Voraussetzungen, die selbst keine Berichte über aktuelle Hörerlebnisse darstellen, allein aus der Theorie ableiten kann. Solche Sätze können dann zunächst nicht als Berichte über Hörerlebnisse, sondern nur als Sätze über Hörerlebnisse bezeichnet werden. In einem zweiten Schritt möchte ich zu klären versuchen, welche Bedeutung diesen Aussagen innerhalb der musikwissenschaftlichen Argumentation zukommt. Dabei werden sich wesentliche Unterschiede zum vorgetragenen "Kirchenbeispiel" ergeben.

Es soll schon vorab angemerkt werden, daß damit ein Problem berührt wird, daß von Musikwissenschaftlern häufiger aufgeworfen wird:

"Das von Hayrberger dargestellte Ineinanderreihen verschiedener Tonarten, in deren Sinne die Akkorde verstanden werden sollen, der Sechter'sche Begriff der "Zwitterakkorde" ... sind Hilfsmittel des Verstandes, gegen welche das Gefühl protestiert. "Man setzt nicht für das Auge, sondern für das Ohr!" - diese Mahnung des alten Kirnberger wird leider von Hayrberger, wie von den Theoretikern über-

haupt, zu wenig beherzigt. Solange die Analyse auf dem Papier der Gehörsempfindung total widerspricht..." (Capellen, 5)

"Sowohl die naive Äußerung des diese Technik fortwährend verwendenden Darius Milhaud ... wie die verstiegenen Konstruktionen von Charles Koechlin, der in die einfachsten Fälle von Monotonalität bei Bach, Haydn, Mozart, Schumann, Mussorgskij eine Simultanbitonalität hinein-
l i e s t (hören kann man sie nicht), sind abwegig." (E.van der Nüll, 42)

"Jeder Gehörsbildner weiß, wie leicht Musiksöhler zu täuschen sind, wenn die Vorstellung des Notenbildes das Urteil beeinflußt. Oft wird ein- und derselbe Vorgang, von verschiedenen Notationsweisen her betrachtet, angeblich auch verschieden gehört, obwohl das musikalische Bezugsfeld nicht verändert wurde und auch nicht in eine andere Umgebung gestellt erschien." (Kuller, 18)

"Die Situation ist schon dadurch so schwierig, daß sich der Theoretiker, der sich in die Enge getrieben sieht, immer noch darauf berufen kann, daß er persönlich diesen oder jenen Akkord in eben der Art höre, die seiner Privattheorie entspricht." (Vogel, 83)

In diesen Äußerungen wird allgemein kritisiert, daß sich bestimmte Deutungen nicht mit den entsprechenden aktuellen Hörerlebnissen decken. Da Deutungen häufig in sehr abstrakter Form vorgetragen werden, liegt es nahe, die Formulierung: "Die Deutung deckt sich nicht mit dem aktuellen Hörerlebnis" als Abkürzung dafür zu betrachten, daß eine Reihe von Sätzen, die aus diesen Deutungen abgeleitet werden können und die man als Aussagen über Beobachtbares bezeichnen kann, nicht zutreffen. Damit wird solchen Sätzen bereits Überprüfende Funktion zugesprochen. Inwieweit sich hier tatsächlich eine Überprüfungsbasis ergibt, wird weiter unten diskutiert werden.

In unserem "Kirchenbeispiel" wurde vorausgesetzt, daß ein bestimmtes Objekt, eine Kirche, unter einen bestimmten Begriff, nämlich "gotisch" fiel. In den folgenden Beispielen wird meist vorausgesetzt, daß die Grundtonart des "Tristan" a moll ist.

Statt "gotisch" wäre dann also "in der Tonart a moll stehen" einzusetzen. Daß die Grundtonart des "Tristan" a moll ist, geht z.B. in die folgende Deutung ein:

"Die elliptische a-moll-Kadenz ... ergibt eine klangliche Entfaltung des Anfangsmotivs, das zunächst eine sukzessive Vorhaltsspannung (labile Kleinsext als Submediantgrundton) in die stabile Quinte löst, dann das phrygische Sekundmotiv im Baßgang aufgreift, rhythmisch noch einmal dehnt und leittonig zum elliptischen Dominantakkord hinspannt ... Letzterer kommt die stärkste musikalische Valenz zu, da sie, wie schon erwähnt, im "Vorspann" als charakteristisches Motiv eingeführt wurde und auch im Simultanfeld Grundtongewicht (durch A) erhält. Das H aber antizipiert die 3 (e) des Zielklanges, bindet die drei Oberstimmen zu einem komplexen Gegengewicht gegen die Grundtonschwere des F im Baß und integriert den Kadenzfall H-E mit der phrygischen Wendung."
(Keller, 308/9)

Die wesentlichen Behauptungen, auf die es mir ankommt und die man als Berichte über Hörerlebnisse ansehen kann, sind: "f löst sich in die Quinte e auf" und "f besitzt Grundtonschwere". Ich will nun zu zeigen versuchen, daß sich aus der Voraussetzung, daß a moll Grundtonart ist, eine Reihe von Sätzen ableiten lassen, aus denen diese Behauptungen gefolgert werden können:

- (1) a moll ist Grundtonart
 - ²⁾⇒(2) alle Töne müssen auf den Grundton a bezogen werden
 - ⇒(3) e ist Quinte des Bezugtons
 - ⇒(4) f ist Sexte des Bezugtons
 - ⇒(5) f ist Submediantgrundton (Grundton der Unterterz)

weitere allgemeine theoretische Voraussetzungen:

- (6) die kleine Sexte ist labil
- (7) die Quinte ist stabil
- (8) Grundtöne haben Grundtonschwere

1) Mit "letzterer" ist die Obersekundante (Vorhalt) f-e gemeint
2) Das Zeichen "⇒" steht für eine nicht-logische Ableitung

- (9) "labile" Intervalle haben die Neigung, sich in stabile aufzulösen
- (10) Töne, die wiederholt werden, gewinnen dadurch an Bedeutung

Aus der Voraussetzung (1), nämlich daß a moll Grundtonart ist, folgt unter Verwendung von (2), (3), (4), (6), (7) und (9):

In der Folge a-f-e (Takt 1) ist f im Hinblick auf a labile Sexte, e stabile Quinte, so daß f sich nach e auflöst.

Und unter Verwendung von (2), (5), (8) und (10):

f in Takt 2 ist Unterterz, also Submediantgrundton, von a, besitzt damit Grundtonschwere. Die Grundtonschwere wird zudem durch die Wiederholung des f noch verstärkt.

Die Sätze (2) bis (5) enthalten eine funktionale Charakteristik der Töne f und e im Hinblick auf die Tonleiter der Grundtonart a die Sätze (6) bis (10) sind entweder als Hypothesen über Hörerlebnisse, und zwar gesetzesartige Hypothesen, oder konventionelle Festlegungen zu betrachten (wobei eine solche konventionelle Festlegung allerdings möglicherweise wieder durch weitere Hypothesen oder Statistiken, z.B. über die satztechnische Verwendung bestimmter Intervalle usw., gestützt werden kann).

Der Deutung Kellers möchte ich das folgende Zitat gegenüberstellen:

"Die Quinte des Klanges ist tiefalteriert und liegt im Buß. Infolgedessen wird sie gar nicht als Quinte von H-Dur begriffen, sondern erscheint als hinzugefügter Leitton zur Irim der Dominante E-Dur." (Fortner, 164 b)

Es fällt sofort auf, daß das f des zweiten Taktes bei Fortner ein ganz anderes Gewicht erhält als bei Keller: es ist lediglich "hinzugefügt", also nicht "grundtonschwer". Dies ist gerade deshalb bemerkenswert, da sich die Deutung Fortners im Prinzip mit der Deutung Kellers deckt, wenn auch der Ausdruck "phrygische Wendung" vermieden wird und neutraler vom "Leitton zur Prim der Dominante E-Dur" die Rede ist. Dabei ist festzuhalten, daß alle Autoren f als Leitton zum nachfolgenden e betrachten, ihm jedoch zusätzlich auch andere Eigenschaften zuweisen. Charakterisiert man den Ton f nur als Leitton, so erhält er funktional relativ geringes Gewicht, ist es doch nur seine Aufgabe, als Leitton zu einem anderen Ton hinzuleiten, d.h. einen anderen Ton herauszustellen. An diesem Beispiel ist sehr schön festzuhalten, daß das Prädikat "hinzugefügt" an dieser Stelle wirklich rein "theoretischer Natur" zu sein scheint. Übersetzt man "hinzugefügt" mit "weniger bedeutsam", was naheliegend scheint, so ist es, als habe Fortner bei dieser Voraussetzung: "Leittöne sind funktional weniger bedeutsam als ihre Auflösungstöne" einfach das Prädikat "funktional" weggelassen.

An diesem Beispiel läßt sich im Übrigen auch leicht nachweisen, daß die - abstrahierten - theoretischen Voraussetzungen empirisch nicht immer zutreffen müssen. Leittöne sind zwar als Leittöne funktional nicht so bedeutsam wie die Auflösungstöne, sie können jedoch je nach Kontext durchaus mehr Gewicht erhalten als die Auflösungstöne, wie die folgende Beschreibung bezeugt:

"... durch Dehnung des Vorhalts und Raffung des Lösungstones das Hauptgewicht auf die Vorhaltsspannung verlegend..." (Keller, 308)¹⁾

1) Mit "Vorhalt" ist hier das f des ersten Taktes gemeint; f ist hier zugleich Leitton.

Die obigen Beispiele zeigen, daß die Wichtigkeit eines Tones durch seine funktionelle Charakterisierung, im Rahmen eines bestimmten Bezugsfeldes¹⁾ festgelegt werden kann. Dies wird auch bei der folgenden Deutung Erpfs deutlich:

"Nun aber das f, der "alterierte" Ton! Nachdem die Melodie in Takt 1 das leitereigene Leittonverhältnis f-e ausdrücklich vorgeführt hat, soll der Ton f ein veränderter Ersatz für das gar nicht vorhandene und kaum vorstellbare *q u e r s t ä n d i g e* fis sein?" (163)

Während Kellor die "leitereigen"-Eigenschaft voraussetzt, ohne das ausdrücklich zu betonen, konzentriert sich Erpf explizit auf den Gegensatz leitereigen - nicht leitereigen, der dann speziell die Form leit-reigen - querständig annimmt. Der Ausdruck "querständig" bezieht sich auf ein satztechnisches Prinzip, nach dem eine auf zwei Stimmen verteilte Halbtonfolge verboten ist. Demnach dürfte im zweiten Takt gar kein fis im Baß stehen. f kann somit nicht als Ersatz für einen verbotenen Ton fungieren. Damit wird gleichzeitig nahegelegt, daß man sich so einen Ersatz auch nicht vorstellen könne.

Der Übersicht halber möchte ich die "theoretischen" Charakterisierungen des f im ersten und zweiten Takt durch die Autoren Kellor, Erpf und Fortner in systematischer Form nochmals festhalten:

Das f des ersten Taktes ist bei Kellor "labile Sexte" und Submediantgrundton. Da f real als Sexte zum Ton a auftritt, verliert seine Bedeutung als Submediantton offenbar an Gewicht. Im zweiten Takt tritt es real als Unterterz von a auf und erhält somit Bedeutung und Gewicht als "Submediantgrundton". Bei Erpf ergibt sich kein grundlegender Unterschied im f des ersten und zweiten Taktes. Er charakterisiert beide Töne als

1) siehe zu diesem Ausdruck Kapitel 13

"leitereigen und "leittönig". Die Frage der Gewichtigkeit des f im Hinblick auf den ihn enthaltenden Gesamtklang in Takt 2 bleibt bei Erpf ausgespart; es ergibt sich für ihn jedoch keine Aufspaltung des Klanges in ein "grundtonschweres" (Keller) oder "hinzugefügtes" (Fortner) f einerseits und dem Restklang andererseits. Fortner bezieht sich nur auf den zweiten Takt und deutet f als Leitton.

Bevor ich zum nächsten Beispiel übergehe, möchte ich der Vollständigkeit halber darauf hinweisen, daß die Bezugnahme oder Anwendung der Theorie durch die einzelnen Autoren nicht bestimmten strengen Regeln folgt, die etwa in der Musiktheorie niedergelegt wären oder an die man sich, aus welchen Gründen auch immer, einfach zu halten hat. Mit anderen Worten: Es gibt in diesem Punkt keine allgemeinverbindliche Konvention, ob nun kodifiziert oder nicht.

In den bisherigen Analysen wurde häufiger der Ausdruck "theoretische Charakterisierung" gebraucht. Dieser Ausdruck bedarf einer Erläuterung, der auch schon einen Hinweis auf das eigentliche Kernproblem enthält. Unter "theoretischer Charakterisierung" verstehe ich eine Eigenschaft, die einem bestimmten Ton oder einem bestimmten Klang potentiell zukommt, also eine Eigenschaft, die einem Ton oder Klang in einem bestimmten Zusammenhang wohl zukommen kann, die ihm aber nicht von vornherein in jedem Zusammenhang zukommen muß. So hat z.B. der Leitton zum Grundton der Tonika nicht in jedem Kontext notwendigerweise die Eigenschaft, Leitton zu sein, und das heißt hier: Er muß nicht notwendigerweise als Leitton verwendet werden. Er kann in bestimmten Zusammenhängen auch liegenbleibender Ton sein usw.. Dennoch ist es auch in solchen Kontexten nicht widersprüchlich zu behaupten, dieser Ton sei Leitton zur Tonika, so wie es auch nicht widersprüchlich

ist festzustellen, ein bestimmter Mensch sei jähzornig, obwohl er in diesem bestimmten Augenblick gar nicht jähzornig ist. Man kann daher solche theoretischen Charakterisierungen auch als dispositionelle Eigenschaften bezeichnen. Dies soll zur vorläufigen Orientierung vermerkt werden.

Die Reihe der Beispiele soll nun mit einer Beschreibung Handschins fortgesetzt werden, der den T-Akkord wieder unter einem anderen Aspekt betrachtet:

"Hier liegt über dem f im Baß eine Klangform, wie sie im a moll oder C-Dur ihren Platz eigentlich über dem extrem entgegengesetzten Ton h hatte; also schillert das gis der Oberstimme ... vom gis- zum d-Charakter; dann fällt die Entscheidung plötzlich zugunsten des gis, aber als Nebennote zum a. Glücklicherweise ist, daß bei so starker Gegensätzlichkeit der Klangform der erst in der unbegleiteten Melodie und dann im Baß wiederholte Schritt f-e als Zusammenhalt wirkt ... Die beiden Akkorde sind übrigens, wie bei Wagner zu erwarten, funktional stark verkettet: sie stellen die alterierte Subdominante (oder 2. Dominante) und die Dominante dar." (291)

Wie bereits Fortner und Keller hebt auch Handschin eine Aufspaltung des Klanges f-h-dis-gis bzw. f-h-dis-a in den Ton f und den Restklang h-dis-gis bzw. h-dis-a hervor. Die Aufspaltung des Klanges und das diese Aufspaltung konstituierende Hörerlebnis, nämlich die "starke Gegensätzlichkeit der Klangform" wird bei Handschin jedoch anders begründet als bei den genannten Autoren.

Er stellt zunächst fest, daß die Klangform des Akkordes f-h-dis-gis in a moll oder C dur leitereigen nur über dem Ton h vorkommt, und zwar mit den Tönen h-d-f-a. Daraus folgt, daß dem Ton gis im Klang f-h-dis-gis (= f-gis-h-di:) dieselbe Funktion zukommt wie dem Ton d im Klang h-d-f-a, wodurch

die Bemerkung: "Also schillert das gis der Oberstimme vom gis- zum d-Charakter" erklärt ist. Der Grundton des Klanges h-d-f-a aber steht zum Grundton des Klanges f-h-dis-gis im Verhältnis des sogenannten Tritonus, der als stark dissonantes Intervall gilt. Eines der Prädikate, mit dem man den Tritonus charakterisieren kann, ist sicherlich das Prädikat "gegensätzlich". Die Argumentation Handschins läuft nun darauf hinaus, daß die Klangform des Akkords f-h-dis-gis in der zugrunde gelegten Tonart a moll gewissermaßen über der falschen Stufe, nämlich dem Ton f, steht, anstatt über dem Ton h, wo man sie normalerweise erwarten würde und der überdies noch im Klang f-h-dis-gis enthalten ist. Damit ergibt sich für Handschin zwischen den Tönen f und h der Widerstreit des eigentlichen, richtigen, auf die Grundtonart bezogenen Grundtons der Klangform (h) und dem tatsächlichen, aktuellen Grundton (f), der seinen besonderen Charakter durch das zwischen diesen Tönen liegende Tritonusintervall erhält.

Damit ist klaggestellt, daß sich die Gegensätzlichkeit des Klanges nicht einfach aus dem in ihm enthaltenen Tritonusintervall ableiten läßt - sonst müßte jeder Akkord, der einen Tritonus enthält, als gegensätzlich bezeichnet werden - und das ist nicht der Fall - sondern aus der Bedeutung, aus dem Gewicht, das diesem Intervall aus den oben genannten Gründen zugeschrieben wird.

Zur Verdeutlichung seien noch einmal die von Handschin benutzten Voraussetzungen aufgeführt:

- (a) die Tonart des "Tristan" ist a moll
- (b) die mit f-h-dis-gis gegebene Klangform liegt in a moll oder C dur über dem Ton h
- (c) die Töne f und h bilden den sogenannten "Tritonus"
- (d) Tritonus-Töne besitzen gegensätzliche (Auflösungs-) Tendenzen, sind "gegensätzlich"

In diesem Zusammenhang möchte ich noch zwei andere Deutungen zitieren, die wie Hanaschin den T-Akkord zunächst mit der Klangform eines Mollseptakkordes der 2. Stufe b w. mit einem Moll-Akkord mit sixte ajoutée identifizieren:

"Diese harmonische Deutung = Septakkord der 2. Mollstufe ¹⁾ hat eine isolierte Betrachtung des Motivs 1 zur Voraussetzung, losgelöst von Motiv 2, mit dem es durch den ersten Akkord verkoppelt ist. Daß eine solche Selbstständigkeit vorhanden ist, wird weiter unten noch dargelegt. Durch Zusammenschweißung mit Motiv 2 zu einem Komplex deutet sich dann das d moll nach a moll um, dessen Unterdominante es ja ist, doch muß der Sextschritt a-f' als Anfang eines Tonstücks vom Ohr zunächst als reines d moll empfunden werden." (Anheisser, Fußnote S. 267)

und:

"Die überraschende Wirkung wird durch den Vorhalt gis-a hervorgerufen. Dadurch entsteht nämlich ein Vorhaltsakkord, der klangidentisch ist mit der Mollsubdominante als Quintsextakkord von Dis-Moll: f h dis gis = gis h dis eis. Aber die erwartete Dis-Moll-Tonika bleibt aus, und es folgt im nächsten Takt die überraschende aber vollkommen normale Auflösung in die D von A-Moll." (Grabner, 36)

In beiden Deutungen wird keine Tonart festgehalten, der T-Akkord also nicht auf den Hintergrund einer bestimmten Tonart beleuchtet. Beide Autoren sind gewissermaßen darauf gefaßt, in eine neue Tonart hineingeführt zu werden bzw. haben sich beide noch nicht fest für eine Tonart entschieden. Es wird daher nicht als merkwürdig empfunden, daß die Klangform des Septakkordes der 2. Mollstufe über dem Ton f auftritt, sondern dies umgekehrt als Indiz dafür gewertet, daß eine Wendung, eine Kadenzierung innerhalb der Tonart dis moll erfolgen soll,

1) Das Zeichen " = " steht an Stelle einer eckigen Klammer.

dessen 2. Stufe $f = eis$ ja ist, bzw. dessen Subdominante gis (bei der Deutung des Kluges als $Holl$ -Akkord mit $sixte$ ajoutée) ist. Daß eine solche Wendung nach dis $moll$ nicht tatsächlich erfolgt, wird als Überraschungseffekt registriert (Grabner), verleiht dem Klang jedoch keine Gegensätzlichkeit.

In der nächsten Deutung wird das Hauptaugenmerk auf die Töne f und dis gerichtet:

"W a g n e r s berühmter "Tristanakkord" ($f-h-dis$ und darüber der freie Vorhalt gis vor a) ist meistens ungenau gedeutet. Nach meiner Meinung wird ihm weder $K l a t t e s$ rein subdominanthafte noch $K u r t h s$ doppeldominanthafte Auffassung gerecht. Der gespannte Charakter und weite Aktionsradius dieses Akkords liegt in dem doppelharmonischen Wesen des übermäßigen $4/3$ -Akkordes: im Zusammenreffen des leitereigenen, subdominantseitigen $f \dots$ mit dem hochalterierten, dominantseitigen dis , das sich noch höher hinaussehnt und dann doch ohne Erfüllung ins d zurücksinkt." (Tiessen, 314)

Im Mittelpunkt stehen hier die Töne f und dis , und zwar als Repräsentanten - nicht Grundtöne - verschiedener, und zwar gegensätzlicher Funktionen, wobei die Gegensätzlichkeit der Funktionen auf einer zweiten Ebene durch die Gegenüberstellung leitereigen - nicht leitereigen (bzw. alteriert) noch unterstrichen wird. Diese Deutung ist insofern ein Sonderfall, als zwar der gespannte Charakter des Kluges, der durch die Gegenüberstellung der beiden Funktionen in den Bereich des Gegensätzlichen gerät¹⁾, zwar unter Bezugnahme auf die Theorie belegt werden kann, daß jedoch das $G e w i c h t$, das diesen beiden Tönen zukommt, meines Erachtens weniger auf dem Hintergrund einer bestimmten Voraussetzung abgeleitet wird, sondern sich vielmehr auf dem Hintergrund bestimmter Deutungen erhärten läßt. Die Töne f und dis bilden jeweils die eigentliche Schwierigkeit für eine einheitliche Deutung des T -Akkords als Wechsel-

1) Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, daß der übermäßige $4/3$ -Akkord nicht generell als doppelharmonisch verstanden wird (vgl. Riemann-Lex., Stichwort French-Sixt)

dominante oder Subdominante. Während die Töne h und a sowohl als Bestandteil der Subdominante (Sexte und Quinte) als auch Wechseldominante (Grundton und Septime) deutbar sind, paßt f nicht in den Klang der Wechseldominante und dis nicht in den Klang der Subdominante. f und dis können innerhalb einer rein wechseldominantischen oder rein subdominantischen Deutung nur als Alterationen erklärt werden. Dies bestatigt auch Vogel:

"Die Verfechter der Subdominante hatten die Hochalterierung der Unterquinte (dis statt d), die Verfechter der wechseldominante dagegen die Tiefalterierung der Oberquinte (f statt fis) zu erklären." (Vogel, 30)

Das Gewicht, das diesen Tönen innerhalb der Deutungsversuche durch die Schwierigkeit, sie zu erklären, zukommt, wird bei Tiessen zu einer aktuellen Gewichtung, anders ausgedrückt: die Aufmerksamkeit, die diesen Tönen in Zusammenhang mit einem bestimmten Deutungsversuch gewidmet wird, wird umgekehrt zu einer bestimmten Eigenschaft der Töne selbst, die eine solche Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Wie bemerkt, fungieren weder f noch dis bei Tiessen als Grundtöne; sie sind beide Terztöne. Damit ergibt sich eine gewisse Parallele zur Deutung Erpfs, der den Klang f-h-dis-gis als Doppelleittonklang deutet:

"Man wende gegen die Doppelleittonauffassung nicht ein, daß der Leitton dis in Takt 3 ja gar nicht seinen Leittonweg nach e, vielmehr nach d geht. Die Leitöne in den Leittonklängen sind in ihrer Fortschreitung frei, und zwar deshalb, weil sie nicht - wie z.B. die alterierten Töne - auf bestimmte Ziele hinweisen, sondern umgekehrte Vertretungen bestimmter Akkordtöne sind. Sie sind ja harmonisch gesehen im Grunde Dominanttärzen im Sinne zusammengesetzter Mehrdominanten, und die Dominanttärz ist trotz ihrer Leittonrichtung in der Fortschreitung immer frei behandelt worden." (163)

Wie gesagt, hat diese Deutung mit der Tiessens gemeinsam, daß die Töne f und dis Terztöne sind. Im Gegensatz zu Tiessen wird bei Erpf (die mögliche) harmonische oder funktionale Bedeutung der Töne ausgeklammert und nur die Eigenschaft der Terztöne, Leittöne zu sein, hervorgehoben. Durch dieses starke Hervorheben der Leittoneigenschaft kommt eine eigenständige harmonische Bedeutung nicht mehr in Betracht. Der Zielklang wird schon zu stark in den Vordergrund geschoben, zum anderen werden die Töne f und dis gewissermaßen "gleichgeschaltet", sie stimmen in bestimmten wesentlichen Eigenschaften überein und können daher dem Klang nicht den Charakter einer gegensätzlichen Spannung verleihen. Die Spannung, die auch Erpf nicht bestreitet, würde sich dann nicht aus dem Kontrast dieser beiden Töne, sondern gewissermaßen durch die mit diesen Tönen gegebene verdo, polte Zielströmung auf den Auflösungston e hin ergeben.

Durch diesen starken Bezug auf den Auflösungsklang ergibt sich noch eine weitere Konsequenz. Dadurch, daß der Ton e, den man ja als Auflösungston zu erwarten hat, schon jetzt sehr stark in den Mittelpunkt rückt, ist es möglich oder sogar notwendig, den Ton gis bereits auf diesen Ton zu beziehen, d.h. den Ton gis schon jetzt als Dominanterz aufzufassen. Man nimmt also gewissermaßen den Auflösungston schon vorweg und stellt dann fest, daß gis die Terz dieses Auflösungsstones ist. Bei Tiessen dagegen hat der Ton gis überhaupt keine privilegierte Stellung. Zum Klang der Wechseldominante tritt er als Sexte hinzu, mit dem Grundton der Subdominante bildet er den Tritonus, während der Ton a dagegen zur Wechseldominante die natürliche Vervollständigung als kleine Septime bildet und zur Subdominante in einfachen Quintverhältnis steht.

2. t-abhängige und t-unabhängige Sätze über Hörerlebnisse

Die obigen Beispiele zeigen, daß eine Reihe von Sätzen über Hörerlebnisse aus bestimmten Voraussetzungen abgeleitet werden kann. Damit ergibt sich die prinzipielle Schwierigkeit, daß man solchen Sätzen nicht ohne weiteres ansehen kann, ob es sich um eine theoretische, auf dem Papier ersonnene Konstruktion oder um die Wiedergabe eines aktuellen Hörerlebnis handelt. Zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts wurde oben zwischen Sätzen über Hörerlebnisse und Berichten über Hörerlebnisse unterschieden. Wie aus der obigen Darstellung ferner hervorgeht, bilden diese Begriffe kein Gegensatzpaar im logischen Sinne, da nicht von vornherein verneint werden kann, daß ein Satz über ein Hörerlebnis zugleich auch als ein Bericht über ein aktuelles Hörerlebnis aufgefaßt werden kann.

Sofern nun Sätze über Hörerlebnisse im Rahmen musikwissenschaftlicher Argumentationen vorgetragen werden, darf man prinzipiell annehmen, daß die betreffenden Wissenschaftler diese Sätze auch als B e r i c h t e über Hörerlebnisse verstanden wissen wollen. Ferner besagt der Ausdruck "Satz über ein Hörerlebnis" noch nicht, daß dieser Satz lediglich aus bestimmten Voraussetzungen abgeleitet wurde. Wenn ein bestimmter Satz als Satz über ein Hörerlebnis gekennzeichnet wird, so heißt dies lediglich, daß dieser Satz mindestens ein Beobachtungsprädikat enthält, also ein Prädikat, das man einem Objekt aufgrund bestimmter Beobachtungen zuschreiben oder auch absprechen kann. Es ist jedoch keineswegs notwendig, daß ich dem betreffenden Objekt dieses Prädikat n u r auf Grund bestimmter Beobachtungen zuschreiben darf.

Es erweist sich daher als zweckmäßig, für die Eigenschaft eines Satzes, aus bestimmten Randbedingungen¹⁾ und bestimmten Anwendungen der Theorie ableitbar zu sein, ein eigenes Prädikat einzuführen. Dementsprechend werden Sätze über Hörerlebnisse, die diese Bedingung erfüllen, als t-abhängige Sätze über Hörerlebnisse bezeichnet werden. t-unabhängige Sätze über Hörerlebnisse sind dann solche, die die oben genannte Bedingung nicht erfüllen. Die Prädikate "t-abhängig" und "t-unabhängig" können in gleicher Weise auf Berichte über Hörerlebnisse angewandt werden, und zwar als Charakterisierung des Satzes, der als Bericht geäußert wird. Die Tatsache, daß ein Satz über ein Hörerlebnis als Bericht über dieses Hörerlebnis aufzufassen ist, schließt ja nicht aus, daß dieser Satz unabhängig davon aus bestimmten Voraussetzungen ableitbar ist.

Es sei nochmals hervorgehoben, daß der Ausdruck "t-abhängiger Satz über ein Hörerlebnis" lediglich besagt, daß dieser Satz aus gewissen Voraussetzungen mit Hilfe bestimmter Anwendungen der Theorie abgeleitet werden kann. Es wird dagegen nicht vorausgesetzt, daß auch der Wissenschaftler, der einen solchen Satz etwa innerhalb einer bestimmten Argumentation benutzt, eine solche Ableitung tatsächlich vollzogen hat. Die Ausdrücke "t-abhängig" und "t-unabhängig" beziehen sich somit nur auf den logischen Zusammenhang von Sätzen über Hörerlebnissen zur Theorie. Es wird jedoch bei Verwendung dieser Prädikate noch keine Feststellung darüber getroffen, ob der betreffende Satz als ein Bericht über ein Hörerlebnis aufzufassen ist oder nicht. Allerdings ist bei t-abhängigen Berichten über Hörerlebnisse prinzipiell der Zweifel daran gerechtfertigt, ob es sich tatsächlich

1) Als Randbedingung zählt z.B. trivialerweise der T-Akkord selbst sowie der Kontext des T-Akkords in einer bestimmten vorgegebenen Notation; ferner zusätzliche Annahmen, die sich bereits aus einer Anwendung der Theorie ergeben haben, etwa, daß der "Tristan" in a moll steht usw..

um einen Bericht über ein Hörerlebnis handelt oder nur um eine theoretische Konstruktion.

t-abhängige Sätze und t-unabhängige Sätze über Hörerlebnisse sind nun nicht durch die Anwendung diskunkter Klassen von Prädikaten ausgezeichnet. Es ist daher empfehlenswert, den Begriff "t-abhängig" und "t-unabhängig" auch auf Prädikate anzuwenden und t-abhängig verwendete Prädikate gegebenenfalls durch ein "t"-Präfix zu kennzeichnen. Es ist jedoch darauf zu achten, daß der Begriff "t-abhängig" nicht mit "kontext-abhängig" verwechselt wird. Kontext-abhängige Prädikate können prinzipiell t-abhängig oder t-unabhängig sein. Bei kontext-abhängigen und zugleich t-unabhängigen Prädikaten sind diese als Ordnungsbegriffe im komparativen oder quantitativen Sinn zu verstehen; hierzu zählen etwa folgende Ausdrücke: "konsonanter als", "dissonanter als", "schnelleres Tempo", "größere Lautstärke usw.. t-abhängige Prädikate können dagegen prinzipiell als Werte von Funktionen verstanden werden.

Schon vorweg sei angedeutet, daß sich bei der Charakterisierung bestimmter Begriffe als t-abhängig oder t-unabhängig die Frage stellt, ob damit nur etwas darüber ausgesagt wird, auf welchem Wege die durch dieses Prädikat bezeichnete Eigenschaft nachgewiesen wird, oder ob dieses Prädikat in Wirklichkeit als homonym aufzufassen ist, d.h., jeweils eine andere Eigenschaft bezeichnet, je nachdem, ob es t-unabhängig oder t-abhängig verwendet wird.

Zunächst mochte ich die Relevanz der von mir durch die Einführung der Begriffe "t-abhängig" und "t-unabhängig" getroffene Unterscheidung innerhalb der Konsonanz-dissonanz-Diskussion, also der Diskussion darüber, welcher der beiden Klänge f-h-dis-gis bzw. f-h-dis-a konsonanter bzw. dissonan-

ter ist, nachweisen, wo die Vernachlässigung dieser Unterscheidung offenbar eine fruchtbare Auseinandersetzung blockiert. Außerdem läßt sich anhand dieser Diskussion die Frage nach der Rolle der t-abhängigen Sätze über Hörerlebnisse besser angehen.

Jadassohn bemerkt zur Konsonanz des Akkords f-h-dis-gis folgendes:

"Zum Schlusse sei es mir noch gestattet, ein Beispiel hier anzuführen, in welchem Wagner durchgehende alterierte Töne derart gebraucht, daß sie für das Ohr akkordliche Bedeutung gewinnen. (26) Man kann demnach hier nicht von frei eintretenden, sich vom oberen zum unteren Tone lösenden Vorhalten sprechen und ebensowenig von durchgehenden Noten; denn das Charakteristische der Vorhalts- wie der Durchgangsnoten besteht darin, dass sie nicht Bestandteile eines Akkordes bilden, sondern gegen einen solchen dissonieren." (27)

Jadassohn benutzt die beiden Prämissen:

(1) $\neg$ (gis dissoniert gegen f-h-dis) $\rightarrow$ f-h-dis-gis ist als Akkord aufzufassen¹⁾

(2) $\neg$ (gis dissoniert gegen f-h-dis)

Es ist zu beachten, daß aus der Prämisse $\neg$ (gis dissoniert gegen f-h-dis) nicht abgeleitet werden kann, daß gis konsonanter Ton ist, da gis u.U. auch eine Akkorddissonanz sein könnte. Es muß also streng unterschieden werden zwischen harmoniefremden dissonanten Tönen und Akkorddissonanzen. Der Nachweis, daß gis konsonant ist, kann nur mit der Zusatzprämisse $\neg$ (gis ist Akkorddissonanz) nachgewiesen werden - eine Prämisse, die sich allerdings bei Jadassohn nicht findet:

1) Das Zeichen " $\neg$ " vor einer Aussage p bedeutet, daß der durch p beschriebene Sachverhalt nicht der Fall ist. " $\neg$ " ist also zu übersetzen mit: es ist nicht der Fall, daß.

$\neg$ (gis dissoniert gegen die Töne f-h-dis)

$\wedge \neg$ (gis ist Akkorddissonanz)

$\rightarrow$ gis ist konsonanter
Ton

Gis ist dann konsonant im Verhältnis zum Bezugston, unabhängig davon, ob der Gesamtklang als konsonant oder dissonant zu bezeichnen ist. Ist der Gesamtklang konsonant, dann ergibt sich daraus direkt, daß alle Töne konsonant sind.

Es wurde also von Jadassohn mit Hilfe des Hörerlebnisses "gis konsoniert zu f-h-dis" und einer Aussage, die als Spezialisierung einer gesetzesartigen Aussage aufzufassen sein dürfte, ein bestimmter musikalischer Sachverhalt festgestellt, nämlich daß f-h-dis-gis als einheitlicher Klang anzusehen ist, und es wurde durch dieses Hörerlebnis gleichzeitig widerlegt, daß gis Vorhalt vor a ist. Es lassen sich nicht umgekehrt Hinweise oder Gründe dafür angeben, daß gis zu den Tönen f-h-dis nicht dissoniert. Somit kann man behaupten, daß der von Jadassohn vorgetragene Bericht über das Hörerlebnis t-unabhängig ist.

Das Hörerlebnis, das Jadassohn berichtet, ist nicht kontextabhängig. In den beiden folgenden Zitaten wird dagegen untersucht, welcher von den beiden Tönen gis und a stärker zu f-h-dis konsoniert, womit sich gleichzeitig ein Dissonanzvergleich der beiden Klänge f-h-dis-gis und f-h-dis-a ergibt:

"Denn die Funktionsform unter dem Ton a ist ja nicht weniger dissonant, als die während der vorausgegangenen 5 Achtel herrschende." (Erpf, 163)

"Fünf Taktzeiten lang erklingt ein verhältnismäßig konsonanter Akkord... Mit Eintritt des a auf der sechsten Taktzeit wird der Vierklang merklich dissonanter..." (Vogel, 50)

In diesen beiden Zitaten wird das Prädikat "konsonant" bzw. "dissonant" offenbar kontext-abhängig aber nicht t-abhängig gebraucht.

Beim nächsten Zitat handelt es sich um eine Auseinandersetzung Capellens mit dem oben zitierten Argument Jadassohns:

"Zwar lässt sich darüber streiten ob gis im zweiten und h im sechsten Takte Vorhalte oder Akkordtöne sind; der ersteren Annahme steht indessen die an sich richtige Bemerkung Jadassohns, das Charakteristische der Vorhalts- wie der Durchgangsnoten bestehe darin, dass sie nicht Bestandtheile eines Akkordes bilden, sondern gegen einen solchen dissoniren, nicht entgegen, da gis und h im Sinne der Bezugs- (Auflösungs-) Akkorde h dis f a und d fis as c ja doch dissonante Töne sind." (Capellen, 4/5)

Capellen behauptet also, daß gis im Sinne des Auflösungsakkordes dissoniert. Stattdessen hätte man auch eine andere Beweisführung erwarten können, die etwa so lautet: "... steht nicht entgegen, da ja a zu f-h-dis stärker konsoniert als gis." Damit wäre ein t-unabhängiges Hörerlebnis gegen ein anderes t-unabhängiges Hörerlebnis gestellt worden. Stattdessen stützt sich Capellen auf die Prämissen:

- (1) f-h-dis-a ist Auflösungsakkord → gis ist dissonanter Ton
- (2) f-h-dis-a ist Auflösungsakkord

Die Behauptung "gis ist dissonanter Ton" ist also eine abgeleitete Aussage, die sich darauf stützt, daß f-h-dis-a Auflösungsakkord ist. Im übrigen kann nicht umgekehrt aus der Behauptung, daß gis dissonanter Ton ist, geschlossen werden, daß f-h-dis-a Auflösungsakkord ist. Wie die Deutung Erpfs gezeigt hat, wird als Auflösungsakkord des Klangs

f-h-dis-gis der E dur-Septakkord angenommen. Daß eine solche Schlußfolgerung nicht ohne weiteres gezogen werden kann, hängt also einmal damit zusammen, daß der Begriff der "Auflösung" und der des "Auflösungsakkordes" sowohl in Verbindung mit harmoniefremden Tönen als auch in harmonisch-funktionalen Zusammenhängen gebraucht wird, zum anderen kann aus der Behauptung, daß gis dissonanter Ton ist, nicht unmittelbar geschlossen werden, daß gis harmoniefremder Ton ist.

Kurth argumentiert in ähnlicher Weise:

"Die Folge dieser Klänge erfährt hierbei Durchsetzungen mit chromatischen Nebentoneinstellungen: die Quint fis des Akkords: h-dis-fis-a (tiefste Stimme) erfährt eine S c h ä r f u n g der (gegen das nachfolgende e gerichteten) melodischen Spannung, indem sie gleich in der erniedrigten Form f im Akkord erscheint. Das gis der Motivoberstimme tritt mit der Spannkraft einer frei eintretenden chromatischen Nebentoneinstellung zum Akkordton a in den Klang ein ..." (46)

Mit dieser Darlegung wird sehr anschaulich vor Augen geführt, daß die Beschreibung des Akkords f-h-dis-gis von der Annahme abhängt, daß f-h-dis-a Auflösungsakkord ist (vgl. Vogel, S. 74); der Akkord f-h-dis-gis wird vom Auflösungsakkord her erklärt. Nimmt man zusätzlich an, daß der Klang f-h-dis-a als Wechseldominante aufzufassen ist, so ergibt sich damit zwangsläufig, daß f ein alteriertes fis und gis eine frei eintretende Nebennote oder Vorhalt ist¹⁾. Daraus wieder folgt, daß der Akkord f-h-dis-gis dissonant ist, insbesondere dissonanter als der Akkord f-h-dis-a.

Im Gegensatz dazu behauptet Kurth jedoch an anderer Stelle:

"Der Einleitungsakkord gehört der F o r m nach, d.h. bei entsprechender harmonischer Umdeutung, nicht zu den komplizierteren Klängen. Er ist ein Septakkord mit kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Sept, daher auch als verminderter Dreiklang mit einer noch darüberliegenden großen Terz leicht zu vergegenwärtigen; eine Klangform, die als tonaler Akkord in Dur- wie in Molltonarten ganz geläufig ist, von jeher häufig vorkommt und an sich überhaupt nichts Besonderes böte." (70/71)

Bei dieser Gegenüberstellung läßt sich zunächst feststellen, daß für die Anwendung des Begriffs "dissonant" von verschiedenen Kriterien Gebrauch gemacht wurde. Im zweiten Zitat wird das Verhältnis der Akkordtöne des Klanges f-h-dis-gis untersucht, im ersten Zitat dagegen das Verhältnis dieses Klanges zu einem anderen Klang. Dieses Verhältnis ist jedoch zudem abhängig von der Deutung dieses anderen Klanges, während man bei der Untersuchung des Konsonanzverhältnisses der Töne untereinander auf keine weiteren Voraussetzungen mehr zurückzugreifen braucht; es wird einfach festgestellt, daß dieser Klang ein leicht verständlicher und das heißt auch so viel wie: relativ konsonanter Akkord ist.

Damit ist jedoch der tatsächliche oder nur scheinbare Widerspruch zwischen diesen beiden Aussagen noch nicht gelöst, denn es kann, wie bereits bemerkt, das Vorliegen einer Eigenschaft möglicherweise auf verschiedenem Wege festgestellt bzw. geprüft werden. Ich kann z.B. die Länge eines bestimmten Wegstückes aufgrund bestimmter Daten berechnen, sie jedoch auch mit Hilfe eines Meßstabes feststellen. Das bedeutet jedoch nicht, daß ich es jeweils mit einem verschiedenen Begriff von "Länge" zu tun habe.

-
- 1) Für den gegenwärtigen Zusammenhang ist es nicht notwendig, streng zwischen Vorhalt und Nebennote zu unterscheiden, zumal diese Begriffe häufig synonym gebraucht werden.

Mir scheint eine Lösung dieses Problems eher in der Richtung zu liegen, daß - zumindest von Kurth - die relativ große Konsonanz dieses Klanges nicht als eine konstante, sondern nur potentielle Eigenschaft aufgefaßt wird, die beim ersten Erscheinen des T-Akkordes nicht aktualisiert wird. Es fällt auf, daß bei Kurth - und das wird auch noch im folgenden Zitat bei Arend der Fall sein - überhaupt nicht von einer theoretischen Charakterisierung weder der Einzeltöne noch des Gesamtklanges (vgl. Handschin) Gebrauch gemacht wird. Man könnte hier etwas gekünstelt von indirekter Anwendung der Theorie sprechen, da aufgrund der Theorie zunächst der Akkord f-h-dis-a gedeutet wird, aus welcher Deutung sich dann die die Beschreibung des Klanges f-h-dis-gis ergibt.

Bei Arend wird der T-Akkord wie folgt beschrieben:

"Der dritte Takt ist eine komplizierte Dissonanz, gekleidet in das Gewand des Unterseptimenakkords es as ces f. Es liegt vor die Unterdominante in dem Unterseptimenakkord a f d h mit Modifikationen." (162)

Dazu bemerkt er vorwegnehmend:

"Ganz besonders sei zur Vorbereitung auf die nachfolgende Analyse noch auf die Erscheinung hingewiesen, dass komplizierte Dissonanzen sich gerne in das Gewand von Konsonanzen oder einfachen Dissonanzen kleiden ... Wir werden sehen, welchen Nutzen für den tragisch-dramatischen Aufbau des Vorspiels Wagner gerade aus dieser Verkleidung zu ziehen weiss ... (162)

Es ist plausibel, daß der Klang es-as-ces-f, wenn man den Klang a-f-d-h zugrunde legt, von diesem eine starke Abweichung und somit auch eine relativ starke Dissonanz darstellt. Nur der Ton f ist beiden Klängen gemeinsam, es und as sind akkordfremde Töne, ces kann über eine enharmonische Verwechslung als h verstanden werden. Wie bei Kurth ergibt sich dabei ferner, daß der Auflösungsakkord f-h-dis-a konsonanter ist als der Akkord f-h-dis-gis, da er vom "eigentlichen", ideellen Auf-

lösungsakkord die geringere Abweichung darstellt. Außerdem ersieht man daraus sofort, wie stark die Bedeutung der Töne des Klangs f-h-dis-gis von der harmonischen Deutung des Auflösungsklanges abhängt. In Arends Deutung ist der Ton f der einzige unmittelbar verständliche Ton, der weder als Alteration noch als enharmonische Verwechslung erklärt zu werden braucht, bei Kurth und auch bei Fortner ist der Ton f der schwierigste zu erfassende Ton.

Auch bei Arend bezeichnet der Ausdruck "konsonant" bzw. "dissonant" keine konstante Eigenschaft, die in jedem Fall nachzuweisen ist, sondern eine Disposition. Die Wendung "... dass komplizierte Dissonanzen sich gerne in das Gewand von Konsonanzen und einfachen Dissonanzen kleiden...", die eher Verwirrung als Klarheit in diesem Zusammenhang stiftet, ist wohl so zu verstehen, daß man die Neigung hat, den Akkord f-h-dis-gis von vornherein als eine relativ einfache Dissonanz aufzufassen, da er in den meisten Fällen, in denen er auftritt, auch tatsächlich diese Eigenschaft aufweist.

3. Die argumentatorische Funktion der t-abhängigen Sätze Über Hörerlebnisse

Um die argumentatorische Funktion der t-abhängigen Sätze über Hörerlebnisse klar herausstellen zu können, möchte ich die d Argumenten von Erpf und Vogel einerseits und denen von Kurth, Capellen und Arend andererseits zugrunde liegende Struktur rekonstruieren.

Von allen Autoren wird die folgende Prämisse verwendet:

- (1) gis ist Vorhalt vor a $\rightarrow$ f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a

woraus man mit modus tollens erhält:

- (2) $\neg$ (f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a) $\rightarrow$ $\neg$ (gis ist Vorhalt vor a)

Capellen, Kurth und Arend benutzen noch die zusätzliche Prämissen:

- (3) f-h-dis-a ist Auflösungsakkord $\rightarrow$ gis ist Vorhalt vor a
(4) f-h-dis-a ist Auflösungsakkord

Das folgende Schema, das das Argument Kurths, Arends und Capellens darstellt, bezeichne ich mit "(A)":

- (A) (3) f-h-dis-a ist Auflösungsakkord $\rightarrow$ gis ist Vorhalt vor a
(1) gis ist Vorhalt vor a $\rightarrow$ f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a
(4) f-h-dis-a ist Auflösungsakkord
(5) gis ist Vorhalt vor a ((3), (4))

(6) f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a

Erpf und Vogel benutzen außer (1) bzw. (2) noch die folgende Prämisse:

(7) $\neg$ (f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a)

Ihr Argument, das ich mit "(B)" bezeichne, lautet wie folgt:

(B) (2) $\neg$ (f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a) $\rightarrow \neg$ (gis ist Vorhalt vor a)

(7) $\neg$ (f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a)

(8) $\neg$ (gis ist Vorhalt vor a)

Die Sätze "f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a" und "f-h-dis-gis ist nicht dissonanter als f-h-dis-a", die in (A) und (B) vorkommen, sind Sätze über Hörerlebnisse, die innerhalb der Argumentation sicherlich den Status von Berichten über Hörerlebnisse haben dürften. In (B) ist dies ohne Zweifel der Fall, da das Hörerlebnis ausdrücklich behauptet wird; bei (a) dürfen wir dies mit gutem Grund annehmen.

Im Argument (a) ist der Satz "f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a" aus der Theorie und bestimmten Randbedingungen (zu der hier auch die Deutung des Akkords f-h-dis-a als Auflösungsakkord zählt) abzuleiten, ist nach unserer Definition somit ein t-abhängiger Bericht über ein Hörerlebnis. Bei der Negation dieses Satzes in (B) ist dies nicht der Fall. Wir stehen somit vor dem Ergebnis, daß der Satz über das Hörerlebnis, der in (A) die Konklusion bildet, (6), die Negation des Satzes ist, der als Prämisse, (7), in das Argument (B) eingeht.

Um die Problematik, um die es hier geht, noch schärfer zu fassen, will ich (A) und (B) mit einem Beispiel aus den Naturwissenschaften parallelisieren, wobei ich die entsprechenden Argumente mit (A') und (B') bezeichne.

- (A') Ein Wollfaden wird mit einem Gewicht
von mehr als 400 Gramm belastet → Der Wollfaden reißt

Der Wollfaden wird mit mehr als 400 Gramm belastet

Der Wollfaden reißt

Der Beobachtungssatz lautet also: Der Wollfaden reißt. Damit entspricht dieses Argument dem Argument (A).

- (B') Ein Wollfaden wird mit einem Gewicht
von mehr als 400 Gramm belastet → Der Wollfaden reißt

Der Faden reißt nicht

Der Wollfaden wird nicht mit einem Gewicht von über 400 Gramm belastet

Damit ist die Analogie zum zweiten Argument hergestellt:
Der Beobachtungssatz: "Der Faden reißt nicht" geht als
Prämisse in das Argument ein.

Die Argumente (A) und (B), die einen Prototyp einer naturwissenschaftlichen Argumentation darstellen, können in verschiedenen Zusammenhängen eine Rolle spielen. Einmal kann ich die Wahrheit der Konklusionen hypothetisch annehmen, d.h. ich behaupte, daß immer, wenn die Prämissen wahr sind, auch die Konklusion wahr ist. Damit treffe ich verschiedene Feststellungen. Zum einen behaupte ich, daß logische Ableitung als solche korrekt ist, zum anderen treffe ich damit eine bestimmte **V o r a u s s a g e** für

für zukünftige Situationen. In diesem Fall können sowohl (A') wie (B') als Voraussageargumente benutzt werden; es handelt sich dabei um Voraussagen, die verschiedene Antecedensbedingungen voraussetzen. Zweitens kann es sich um die Anwendung auf einen konkreten Fall handeln. Dann können wir sofort feststellen, daß es sonderbar wäre, wenn wir behaupteten, wir würden (A') und (B') auf ein- und denselben Fall anwenden, da sich (A') und (B') ja aus den bereits genannten Gründen widersprechen. Daher käme für die Anwendung auf einen konkreten Fall **e n t w e d e r (A') o d e r (B')** in Frage.

Insbesondere würden wir meinen, daß von den Behauptungen, die wir in beiden Schemata vorfinden, die Behauptung, daß der Faden reißt bzw. nicht reißt, diejenige ist, die wir - wieder Normalbedingungen vorausgesetzt - am wenigsten bzw. ganz zuletzt in Frage stellen würden; es ist das eigentliche und grundlegende Faktum, auf das sich unsere Argumentation stützen kann. Und schließlich werden wir annehmen, daß die Wahrheit der Sätze: "Der Faden reißt" bzw. "Der Faden reißt nicht" prinzipiell unabhängig von der Wahrheit oder Falschheit anderer Behauptungen festgestellt werden kann. Im allgemeinen werden wir von der Wahrheit des Satzes "Der Faden reißt (reißt nicht)" ausgehen und daran die Wahrheit der übrigen Behauptungen überprüfen.

Bei (A) und (B) dagegen wird zu ein- und demselben konkreten Fall argumentiert, so daß wir vor der befremdlichen Tatsache stehen, daß über einen Satz, der einen beobachtbaren Sachverhalt beschreibt, keine Einigkeit zu erzielen ist.

Bevor auf die hier angeschnittene Frage der Intersubjektivität im Hinblick auf diese Hörerlebnisse weiter angegangen werden kann, soll zunächst geprüft werden, welche argumentatorische Funktion den t-abhängigen Sätzen bzw. Berichten über Hörerlebnisse überhaupt zukommt. Als Konklusio des Arguments (A) ist der t-abhängige Satz "f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a" eine gewisse Bestätigung dafür, daß f-h-dis-a Auflösungsakkord ist, somit auch eine gewisse Bestätigung dafür, daß gis Vorhalt vor a ist. Bestätigung heißt hier nur soviel, daß dieser Satz der Deutungs des Akkords f-h-dis-a als Auflösungsakkord bzw. der Deutung des gis als Vorhalt zumindest nicht widerspricht. Betrachtet man jedoch die oben zitierten Argumente der einzelnen Autoren, so ist es fraglich, ob damit die argumentatorische Funktion dieses Satzes tatsächlich erschöpft ist. Folgt man der intendierten Zielrichtung dieser Argumentationen, so sieht es doch so aus, als sei die Behauptung, daß f-h-dis-a Auflösungsakkord ist, in größerem Maße eine Begründung, eine Rechtfertigung für die Behauptung, daß f-h-dis-gis dissonanter ist als f-h-dis-a, als umgekehrt dieser Satz als Bestätigung für die Behauptung, daß gis Auflösungsakkord ist, dienen kann. Man kann also sagen, daß im zweiten Fall der t-abhängige Satz "f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a" dazu dient, die Hypothese, daß der Akkord f-h-dis-a Auflösungsakkord ist, zu überprüfen; dann hätte dieses Argument erklärenden Charakter¹⁾. Dieser Sachverhalt läßt sich auch so beschreiben, daß wir sagen, daß in diesem Fall die Wahrheit des t-abhängigen Satzes stärker gesichert zu sein scheint als die Wahrheit der Prämissen. Dennoch stützen wir uns also stärker auf Hörerlebnisse, die in der Vergangenheit liegen.¹⁾ Im ersten Fall wird dagegen vornehmlich die Wahrheit der Prämissen behauptet, d.h. die Wahrheit dieser Prämissen gilt als gesichert. Unter diesem Gesichtspunkt hat die Behauptung "f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a" Voraussagecharakter.

1) Es handelt sich in diesem Fall nicht um eine kausale Erklärung. Vgl. hierzu auch Kapitel 3

2) genauer: auf Hörerlebnisse, die zeitlich vor der Äußerung des diese Hörerlebnisse beschreibenden Satzes liegen

Das heißt, wir können in Kenntnis der Wahrheit der Prämissen für jeden potentiellen Hörer des T-Akkords voraussagen, daß er den Akkord f-h-dis-gis als dissonant empfinden wird.

Wie bemerkt, läßt sich aus der bloßen Struktur des Arguments nicht ablesen, welche argumentative Funktion dem genannten t-unabhängigen Satz zukommt. In der wissenschaftstheoretischen Literatur wird von verschiedenen Wissenschaftlern die Ansicht vertreten, daß die Struktur von Erklärungs- und Voraussage-Argumenten gleich ist¹⁾. Gegen diese "strukturelle Gleichheitstheorie", wie sie von W. Stegmüller kurz genannt wird, können verschiedene Einwände vorgetragen werden, die allerdings an dieser Stelle nicht diskutiert werden sollen. Für den gegenwärtigen Zusammenhang ist jedoch wichtig, daß als Kriterium dafür, ob ein Argument als Voraussage oder Erklärung anzusehen ist, die Tatsache eine Rolle spielt, ob das Ereignis, um das es geht, vor dem Zeitpunkt der Äußerung des Satzes, der dieses Ereignis beschreibt, stattgefunden hat oder nicht. Für den Fall, daß das Ereignis für einen Zeitpunkt behauptet wird, der später ist als der Zeitpunkt der Äußerung des dieses Ereignis beschreibenden Satzes, haben wir es mit einer Voraussage zu tun.

Stegmüller weist nun nach, daß die Frage nach einem Kriterium dafür, worüber ein Satz und speziell, über welchen Zeitpunkt ein Satz spricht, ein echtes und nichttriviales Problem darstellt. (207). Für den gegenwärtigen Zusammenhang stellt sich dieses Problem deshalb, weil man den T-Akkord nicht schlecht-hin als ein bestimmtes, d.h. zu einem bestimmten Raumzeitpunkt stattfindendes Ereignis bezeichnen kann. Versteht man unter dem T-Akkord das klangliche Objekt, d.h. die Realisation des durch die Notation bezeichneten Klanges, so haben wir es

^{vgl.}
1) W. Stegmüller, Wissenschaftliche Erklärung und Begründung, Bd. I
Berlin 1969, 153-207

mit verschiedenen vergangenen - und vermutlich auch zukünftigen-Ereignissen des T-Akkords zu tun. Da nun bei den Beschreibungen des T-Akkords nicht auf ein bestimmtes Ereignis des T-Akkords Bezug genommen wird, läßt sich nicht feststellen, ob z.B. die Aussage "f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a" über ein vergangenes oder zukünftiges Ereignis des T-Akkords spricht. Wie oben bereits angedeutet, scheint das Argument (A) als Voraussageargument intendiert zu sein¹⁾. Da Voraussagen hypothetischen Charakter haben, können wir nun sagen, daß der Satz "f-h-dis-gis ist dissonanter als f-h-dis-a" eine Hypothese darüber aufstellt, welches Hörerlebnis der (potentielle) Hörer (u.a.) hat, wenn er den zweiten Takt des "Iristan" hört. Es dürfte sich dabei vornehmlich um Hypothesen über die Hörerlebnisse anderer Hörer, insbesondere um Hypothesen über Hörerlebnisse anderer Wissenschaftler, die sich auch mit der Deutung des T-Akkords beschäftigen, handeln.

1) Es soll darauf verwiesen werden, daß Voraussageargumente nicht nur dann vorliegen, wenn es sich - vom gegenwärtigen Zeitpunkt aus betrachtet - um ein zukünftiges Ereignis handelt. Wesentlich ist das Verhältnis der zeitlichen Relation zwischen Ereignis und das dieses Ereignis beschreibenden Satzes, wobei bei der Voraussage die Äußerung dieses Satzes zeitlich vor dem Ereignis liegen muß (vgl. dazu auch W.Stegmüller, Wissenschaftliche Erklärung und Begründung, Bd.I S. 162 ff.

4. Zusammenhang zwischen Deutungen und Sätzen über Hörerlebnisse

- a) Die Erwähnung musikalischer Sachverhalte in Zusammenhang mit Berichten über Hörerlebnisse

Wenn ich sage, daß f-h-dis-a Auflösungsakkord ist, erwähne ich damit den musikalischen Sachverhalt der Auflösung. Im Argument Capellens beispielsweise wurde dieser Sachverhalt in unmittelbarem Zusammenhang damit erwähnt, daß f-h-dis-gis dissonanter ist als f-h-dis-a. In ähnlicher Weise wird bei Keller in Zusammenhang damit, daß f grundtonschwer ist, festgestellt, daß f Submediantgrundton ist. Keller hätte nun ja auch behaupten können, daß f grundtonschwer ist, ohne sich darauf zu beziehen, daß f Submediantgrundton ist, wobei seine Deutung der Wendung f-h-dis-a nach e⁷ nicht berührt worden wäre. Was bedeutet also die Erwähnung eines solchen Sachverhalts? Ich möchte daher herauszufinden versuchen, welche Rolle die Erwähnung musikalischer Sachverhalte in t-abhängigen Berichten über Hörerlebnisse spielt, um damit vielleicht auch ein Licht auf die Bedeutung der t-abhängigen Berichte über Hörerlebnisse selbst zu werfen. Möglicherweise läßt sich damit auch etwas zur Erhellung der Tatsache beitragen, daß im Hinblick auf die Hörerlebnisse selbst keine Intersubjektivität zu bestehen scheint.

Wie die bisherige Untersuchung ergab, deutet alles darauf hin, daß die Beziehung zwischen musikalischem Sachverhalt und Sätzen über Hörerlebnisse, wie sie in den t-abhängigen Berichten über Hörerlebnisse auftritt, mehr als eine rein logische Beziehung ist. Meine These lautet nun, daß diese Verknüpfung dazu dient, das mit dem T-Akkord verbundene Hörerlebnis zu spezifizieren und zu differenzieren.

b) Charakterisierung des Begriffs "Deutung"

Ich will zunächst den Begriff "Deutung" etwas schärfer fassen. Unter Deutung verstehe ich die Subsumierung eines bestimmten musikalischen Objektes unter einen bestimmten musikalischen Sachverhalt bzw. einen musiktheoretischen Begriff (im Fall des T-Akkords unter einen Begriff der Harmonielehre). Wenn ich von der Deutung des T-Akkords spreche, ist damit die Subsumption dieses Klanges unter einen bestimmten Begriff gemeint. Ich kann natürlich als Gegenstand der Analyse auch eine größere Einheit als den T-Akkord wählen, etwa die Wendung gis-a. Dann deute ich jedoch strenggenommen nicht den T-Akkord selbst, sondern eben diesen Vorgang, der seinerseits unter einen anderen Begriff fällt als der T-Akkord selbst. Die Wendung von gis nach a über den liegenden Tönen f-h-dis kann nicht als Wechseldominante oder Subdominante bezeichnet werden wie der T-Akkord, sondern z.B. als Vorhalt, Durchgang usw. (allerdings soll natürlich zugelassen werden, daß der T-Akkord möglicherweise nur als Teil eines bestimmten Vorgangs begriffen werden kann). Ferner ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß sich aus der Vorhaltsdeutung bestimmte Konsequenzen für die T-Akkord-Deutung selbst ergeben. Hält man z.B. an der Vorhaltsdeutung fest, so kann der T-Akkord nicht als gis moll-Akkord mit sixte ajoutée gedeutet werden. Für den Fall, daß eine kleinere Einheit als der T-Akkord gedeutet wird, also z.B. Töne oder Klangbestandteile dieses Klanges, möchte ich von einer partiellen Deutung des T-Akkords sprechen. Unter Umständen kann sich eine Deutung des T-Akkords aus der Verbindung mehrerer partieller Deutungen ergeben. Eine Verbindung partieller Deutungen stellt etwa bei Keller die T-Akkord-Deutung dar,

da von Keller der T-Akkord als die Summe zweier Klangbestandteile aufgefaßt wird, nämlich als Summe von Submediantgrundton und Wechseldominante.

- c) Aus Deutungen lassen sich Sätze über Hörerlebnisse ableiten

Aus den bisherigen Untersuchungen ergab sich, daß aus bestimmten Deutungen Sätze über Hörerlebnisse ableitbar waren; so ließ sich z.B. aus der Deutung des Akkords f-h-dis-a als Auflösungsakkord, die eine Deutung des gis als Vorhalt implizierte, folgern, daß f-h-dis-gis dissonanter ist als f-h-dis-a, aus der Deutung des f als Submediantgrundton folgt; daß f grundtonschwer ist. Wenn ein Ton Dominantterz ist, so folgt daraus, daß er eine bestimmte Strbung besitzt, deutet man einen bestimmten Akkord als Dominante, so heißt das, daß er eine Dominantspannung besitzt usw. Die Reihe ist beliebig fortzusetzen.

- d) Wie werden Deutungen widerlegt?

Wie schon angedeutet, ergeben sich aus dem jeweiligen Standpunkt, den man zur Frage der Vorhaltsdeutung einnimmt, gewisse Konsequenzen für die T-Akkord-Deutung selbst. Es wird damit nämlich eine bestimmte Vorentscheidung darüber getroffen, welcher der beiden Akkorde f-h-dis-gis und f-h-dis-a das harmonische Geschehen tatsächlich bestimmt, mithin für die Deutung des harmonischen Geschehens ausschlaggebend ist. Man kann also sagen, daß die T-Akkord-Deutung indirekt über dem Wege der Vorhaltsdeutung widerlegt oder bestätigt werden kann, je nachdem, welchen Standpunkt man einnimmt.

Bei den meisten t-abhängigen Berichten über Hörerlebnisse handelt es sich bei den musikalischen Sachverhalten, die in Zusammenhang mit diesen Berichten erwähnt werden, um partielle Deutungen, etwa um die Deutung des f als Submediantgrundton oder die Deutung des f als subdominantisch (Terzton), als bloßem Leitton usw. .

Durch diese partiellen Deutungen aber werden bestimmte Deutungen des T-Akkords selbst angegriffen; so wird z.B. die wechselformale Deutung durch die Deutung die Deutung des f als Submediantgrundton widerlegt; dasselbe gilt für die Deutung des T-Akkords als gis moll-Akkord mit sixte ajoutée, Mollseptakkord der 2. Stufe in dis moll oder dis-Unterseptakkord. Mit anderen Worten: eine bestimmte Deutung wird durch eine partielle Deutung angegriffen, die mit dieser Deutung unverträglich ist.

e) Klassifikation von Hörerlebnissen durch die Verwendung musikwissenschaftlicher Begriffe

Es gibt eine Reihe von Hörerlebnissen, die durch die Erwähnung bzw. durch die Verknüpfung mit einem bestimmten musikalischen Sachverhalt klassifiziert werden können, d.h. es gibt Hörerlebnisse, die durch Begriffe der Musiktheorie charakterisiert werden. So werden bestimmte Hörerlebnisse i.a. nur unter direkter Verwendung des die entsprechenden Sachverhalte bezeichnenden Begriffs beschrieben, z.B. als "dominantisch", "vorhaltig", "subdominantisch" usw. Auch Hörerlebnisse, die zunächst von größerem Allgemeingrad sind und mit Begriffen wie "Strebung", "Spannung", "Entspannung", "Lösung" usw. beschrieben werden, können durch Begriffe der Musiktheorie

genauer spezifiziert werden, indem man sie mit einem bestimmten Begriff verknüpft, also etwa von "Dominantenspannung" spricht.

Die Tatsache, daß Hörerlebnisse durch Begriffe der Musiktheorie charakterisiert werden können, beinhaltet, daß musikalische Sachverhalte durch Hörerlebnisse allein festgestellt werden können. Dies scheint mir notwendig richtig zu sein, denn wäre dies nicht der Fall, so könnte man z.B. ohne Zuhilfenahme einer Partitur überhaupt keine musikalischen Sachverhalte feststellen (womit allerdings nicht bestritten werden soll, daß man unter Zuhilfenahme der Partitur u.U. mehr Sachverhalte feststellen kann als durch bloßes Hören allein).

Wird also z.B. behauptet, ein bestimmter Akkord habe in einem bestimmten Kontext die Funktion der Dominante, so wird damit implizit auch behauptet, daß das mit diesem Akkord verknüpfte Hörerlebnis mit dem Hörerlebnis "dominantisch" identifiziert wird bzw. auch zu identifizieren ist. Wenn dies richtig ist, ergibt sich noch eine andere, wichtige Folgerung, daß nämlich bei Vorliegen widersprüchlicher Deutungen nicht notwendigerweise darauf zu schließen ist, daß jeder etwas anderes hört, d.h. daß die Hörerlebnisse selbst nicht intersubjektiv sind, sondern daß eine richtige Identifizierung oder Einordnung dieser Hörerlebnisse nicht geglückt ist.

f) Die Rolle der Erwähnung musikalischer Sachverhalte
bei Widerlegung und Rechtfertigung von Deutungen

Das Hörerlebnis, das mit dem T-Akkord verknüpft ist, ist offenbar nicht von der Art, daß es durch einen Begriff der Musiktheorie unmittelbar und spontan charakterisiert werden

kann. Auch nach längerer und gründlicherer Untersuchung kann eine solche Charakterisierung, wie die umfangreiche Diskussion zeigt, nur bedingt und mit Vorbehalten vorgenommen werden. Wenn der T-Akkord sich selbst einer solchen Einordnung zu entziehen scheint, liegt es nahe, die T-Akkord-Deutungen anhand von partiellen Deutungen, sowie Deutungen, die den übergreifenden Kontext betreffen, zu überprüfen.

Eine Deutung impliziert immer auch partielle Deutungen; dies dürfte aus den bisherigen Überlegungen bereits klar geworden sein. Wird der Akkord f-h-dis-a als Dominantseptakkord der Wechseldominante gedeutet, so ist h Grundton, dies Terz, a Septime und f alterierte Quinte. Als Terz ist dies zusätzlich leittonig, die Septime a auflösungsbedürftig usw. Eine Widerlegung einer solchen Deutung durch eine partielle Deutung, die bestimmten Tönen eine andere Funktion und damit auch andere Eigenschaften zuweist, enthält nun - zumindest potentiell - den Vorwurf, daß das Hörerlebnis zu undifferenziert sei, zu oberflächlich, in dem Sinne, daß der Klang nicht (oder zu wenig) daraufhin überprüft wurde, ob er die aus den Deutungen ableitbaren Eigenschaften tatsächlich besitzt, mit anderen Worten: der Klang wurde nicht nach diesen Eigenschaften abgehört, wobei sich nämlich - jedenfalls nach Ansicht des gegnerischen Standpunktes - ergeben hätte, daß dem Klang diese bestimmten Eigenschaften eben nicht zukommen. Der gegnerische Standpunkt erhebt also implizit den Anspruch, eine solche gezielte Überprüfung seinerseits vorgenommen zu haben. Weiter gibt die Nennung des Sachverhalts auf Seiten der widerlegenden Deutung einen Anhaltspunkt dafür, welches Hörerlebnis man haben müßte bzw. wie das Hörerlebnis richtig einzuordnen ist. Damit wird gleichzeitig auch wieder der Voraussagecharakter bzw. hypothetische Charakter der t-abhängigen Sätze über Hörerlebnisse deutlich.

Die Theorie dagegen liefert andererseits den Anhaltspunkt dafür, welche musikalischen Sachverhalte, welche Begriffe der Musiktheorie überhaupt in Frage kommen, um ein bestimmtes Hörerlebnis richtig zu klassifizieren. Indem ich also zeige, daß zwischen Theorie und bestimmten musikalischen Sachverhalten und somit auch zu den Berichten über Hörerlebnisse ein logisches Abhängigkeitsverhältnis besteht, rechtfertige ich das von mir genannte Hörerlebnis, insofern ich gezeigt habe, daß es überhaupt sinnvoll ist, nach den und den mit diesem musikalischen Sachverhalt verknüpften Eigenschaften überhaupt zu forscher. Die Theorie legt also fest, welche musikalischen Sachverhalte, und somit auch, welche Beobachtungen oder Hörerlebnisse überhaupt in Frage kommen. Nach welchen Eigenschaften ich forsche, hängt also davon ab, welche Theorie ich besitze. Zur Veranschaulichung diene folgendes Beispiel: Es wird auf Tonband ein Gespräch abgehört, das an einer bestimmten Stelle durch zu schnelles Reden, Durcheinanderreden usw. ziemlich undeutlich wird. Will man nun herausfinden, was an dieser Stelle tatsächlich gesprochen wird, so wird man es in den meisten Fällen aufgeben, schärfer hinzuhören, die Ohren gewissermaßen noch mehr zu spitzen, sondern man wird das Tonband gezielt daraufhin abhören, was an dieser Stelle gesagt hätte werden können, wie der begonnene Satz vollständig lauten könnte usw. Es kann dann vorkommen, daß man ganz spontan eine bestimmte Lösung als die richtige identifiziert, jedoch auch umgekehrt der Fall eintreten, daß das probeweise Abhören erfolglos ist, daß verschiedene Leute Verschiedenes heraushören usw.. Trotzdem würde man im Übrigen in einem ganz bestimmten Sinn nicht davon sprechen, daß die Leute dann alle Verschiedenes hören, wohl aber davon, daß sie das, was sie hören, mit Verschiedenem identifizieren oder überhaupt nicht identifizieren können.

Diesen beiden Bedeutungen der Erwähnung musikalischer Sachverhalte, nämlich einmal einen Hinweis zur richtigen Einordnung des Hörerlebnisses zu geben, zum anderen durch den Nachweis des logischen Zusammenhangs mit der Theorie eine Rechtfertigung dafür zu liefern, daß das entsprechende Hörerlebnis überhaupt vorliegen kann, müssen in einem Argument, das t-abhängige Berichte über Hörerlebnisse enthält, nicht notwendig dasselbe Gewicht haben. Bei der Konsonanz-Dissonanz-Diskussion steht z.B. der Rechtfertigungscharakter im Hinblick auf die Theorie im Vordergrund, denn die Frage, ob f-h-dis-gis dissonanter ist als f-h-dis-a, steht ohnehin zur Diskussion. Es wurde im Zusammenhang mit diesen Argumenten bemerkt, daß die These "f-h-dis-a ist Auflösungsakkord" eine Randbedingung ist. Es wurde jedoch an dieser Stelle nicht gezeigt, daß sich diese Behauptung aus der Theorie und bestimmten weiteren Randbedingungen, wie etwa der Behauptung, daß a moll die Grundtonart ist, plausibel machen läßt. Diese Lücke kann der musikwissenschaftlich Geschulte jedoch selbst ergänzen. Daß der Aspekt des Zusammenhanges mit der Theorie an dieser Stelle auch von anderen Deutern des T-Akkords gesehen wird, mag das folgende Zitat stellvertretend nachweisen:

"Vielen Deutern des Tristan-Akkords schien ein gis-Moll- oder gar as-Moll-Akkord innerhalb der Tonart a-Moll zu weit entfernt zu sein. Sie hielten sich daher lieber an die oft hervorgehobenen Vorhaltswirkungen der Tristan-Harmonik und faßten das gis als Vorhalt vor a auf."
(Vogel, 50)

Es seien nun noch einige Beispiele genannt, in denen Beobachtungsprädikate höheren Allgemeinheitsgrades mit Hilfe musiktheoretischer Begriffe spezifiziert werden:

"Nach meiner Meinung wird ihm weder K l a t t e s rein subdominanthufte noch K u r t h s doppeldominante Auffassung gerecht. Der gespannte Charakter und weite Aktionsradius dieses Akkords liegt in dem doppelharmonischen Wesen..." (Tiessen, 314)

Damit wird von Tiessen behauptet, die dem T-Akkord eigentümliche Spannung werden von bestimmten Autoren irrtümlich mit der Wechseldominant- bzw. Subdominantspannung identifiziert. Ein ähnlicher Einwand findet sich auch in folgendem Zitat:

"Zugegeben, daß das gis eine Strebung nach oben besitzt, die ihm als Dominanterz der herrschenden Tonart ohne weiteres zukommt, so muß doch bezweifelt werden, daß auf dem letzten Achtel des Taktes 2 eine einer Vorhaltsauflösung entsprechende Spannungslösung eintritt. Denn die Funktionsform unter dem Ton a ist ja nicht weniger dissonant, als die während der vorausgegangenen 5 Achtel herrschende. Der Ton a erscheint vielmehr deshalb relativ entspannt, weil er d u r c h g e h e n d e r Ton zwischen der stark gespannten Dominanterz und einer frei eintretenden Leittonwechselnote (ais zu h) ist." (Erpf, 162)

Erpf spezifiziert also die Begriffe "Strebung" und "Spannungslösung", indem er sie mit bestimmten Sachverhalten verknüpft, die mit dem Begriff "Vorhalt" nichts zu tun haben. Er unterstellt den Vorhaltsdeutern eine Verwechslung von Dominanterzstrebung mit "Vorhaltsstrebung" und von melodischer Spannungslösung mit Vorhaltsauflösung. Es handelt sich, allgemein gesprochen, um eine falsche Verknüpfung von Beobachtungsprädikaten größerer Allgemeinheitsstufe mit musikalischen Sachverhalten. Ein allgemeiner Einwand dieser Art wird auch von Vogel formuliert:

"Die moderne Musiktheorie hat sich daran gewöhnt, gewisse musikalische Spannungsmomente mit dem Begriff des Vorhalts zu assoziieren. Im Fall des Tristan-Akkords werden viele Musiker darauf bestehen, Vorhaltswirkungen zu hören. Nun, sie nennen es Vorhalt. Was sie hören, sind Spannungsverhältnisse, wie sie unter anderem eben auch beim Vorhalt auftreten." (60)

Vogel behauptet also, daß "bestimmte musikalische Spannungsmomente" von der modernen Musiktheorie zu Unrecht mit dem dem Vorhalt eigentümlichen, charakteristischen Spannungsmoment identifiziert werden, mit anderen Worten, man hört in diesem Punkt nicht mehr differenziert genug. An einer anderen Stelle schreibt Vogel konkreter:

"Der Fehler liegt bei Kurth zunächst darin, daß er zwischen harmonischer und melodischer Spannung nicht deutlich unterschied. Der Hörer erkennt den neuerlichen Ansatz des Motivs und erwartet seinen vollständigen Ablauf, zu dem die "weibliche Endung" unbedingt gehört. Mit dem in der Harmonielehre gebräuchlichen Vorhaltsbegriff hat dieser melodische Spannungsablauf nichts zu tun. - Auch dieser Teil der Untersuchung bekräftigt, wie sorglos und unkritisch der Vorhaltsbegriff in der Tristan-Deutung gehandhabt wurde." (Vogel, 69)

Kapitel III

Gewichtung von musikalischen Sachverhalten

1. Theoretische Gewichtung von Sachverhalten

a) Kriterien zur Auszeichnung bestimmter Deutungen

Beobachtungen können generell als Gründe dafür angeführt werden, daß ein bestimmter Sachverhalt der Fall ist, d.h. wir können mit Hilfe von Beobachtungen überprüfen - und gegebenenfalls bestätigen - ob eine bestimmte Aussage über einen bestimmten Sachverhalt zutrifft. Die obigen Ausführungen haben jedoch gezeigt, daß dem T-Akkord kein Gesamthörerlebnis entspricht, mit dessen Hilfe der Akkord einwandfrei unter einen bestimmten musikalischen Sachverhalt bzw. musiktheoretischen Begriff subsumiert werden kann. In ähnlicher Weise dürften sich auch hinsichtlich der mit partiellen Deutungen verknüpften Sätze über Hörerlebnisse keine weitgehende Einigung erzielen lassen. Neben Gründen, die uns die Beobachtung liefert, können nun jedoch auch theoretische Gründe angeführt werden, d.h. Gründe, die sich allein aus theoretischen Erwägungen ergeben. Es soll daher geprüft werden, ob die Theorie Kriterien zur Verfügung stellt, nach denen einer bestimmten Deutung der Vorzug zu geben ist. Da den musikalischen Sachverhalten bei Anwendung solcher Kriterien eine bestimmte Bedeutung bzw. ein bestimmtes Gewicht zukommt, spreche ich in diesem Zusammenhang von der theoretischen Gewichtung von Sachverhalten. Dementsprechend sind die Sachverhalte, denen nach Anwendung dieser Deutung das größte Gewicht zukommt, die wesentlichen Sachverhalte und die Deutung, in der diese Sachverhalte als wesentlich ausgezeichnet sind, eine adäquate Deutung.

Es wird sich herausstellen, daß zwar Deutungen unter bestimmten theoretischen Gesichtspunkten beurteilt werden können, daß jedoch speziell für den Fall des T-Akkordes die hierbei angewandten Kriterien für eine definitive Entscheidung nicht ausreichen. Für eine definitive Entscheidung müßten höherrangige Prinzipien zur Verfügung stehen, genauer: Prinzipien, die eine Rangordnung bestimmter Kriterien beinhalten.

In einem zweiten Schritt soll untersucht werden, ob sich bestimmte Sachverhalte mittels bestimmter empirischer Merkmale (dieser Sachverhalte) auszeichnen lassen. Dabei wird sich jedoch zeigen, daß das - aus den obigen Erwägungen bewußt ausgesparte - Problem der t-abhängigen Sätze über Hörerlebnisse an anderer Stelle wieder auftritt.

b) Systematische Darstellung

Als Grundlage der theoretischen Gewichtung werden in meiner Betrachtung bestimmte Bedeutungs- oder Bezugsebenen eine Rolle spielen, von denen ich annehme, daß sie von der großen Mehrzahl von Musiktheoretikern als zum Kern jeder akzeptablen harmonisch-tonal konzipierten Harmonielehre gehörig betrachtet werden und daß sich darüber hinaus keine entsprechende Übereinstimmung über die Relevanz möglicher anderer Bezugsebenen erreichen läßt. Sollte diese Behauptung angefochten werden, so halte ich meine Darstellung zumindest in dem Sinne ^{für} gerechtfertigt, daß innerhalb der T-Akkord-Diskussion hauptsächlich die nachfolgend aufgeführten Bezugsebenen eine Rolle spielen.

Im Hinblick auf Töne unterscheide ich zwei Bedeutungsebenen, und zwar:

- (a) Die Bedeutung der Töne im Hinblick auf eine zugrunde gelegte Tonart (hier spielen Begriffe wie leitereigen - nicht leitereigen eine Rolle)
- (b) die Bedeutung der Töne als Töne eines bestimmten (gedeuteten) Klanges (in diesem Zusammenhang ist die Einfachheit der Beziehungen dieser Töne untereinander wesentlich bzw. die Einfachheit des aus diesen Tönen bestehenden Klanges)

Für die Klänge unterscheide ich ebenfalls zwei Bedeutungsebenen, und zwar:

- (c) das Verwandtschaftsverhältnis zur Tonika der Grundtonart
- (d) das Verwandtschaftsverhältnis eines Klanges zu vorausgehenden und nachfolgenden Klängen

Auch bei (c) und (d) handelt es sich um gedeutete Klänge.

Im Hinblick auf diese Bedeutungsebenen sollen drei der wichtigsten Deutungen untersucht werden: die wechsel-dominantische und subdominantische Deutung sowie die Deutung des T-Akkords als (gis-) Mollakkord mit sixte ajoutée bzw. (dis-) Unterseptakkord.

Ich betrachte zunächst die Folgerungen, die sich durch die Anwendung von (a) und (b) auf die genannten Deutungen ergeben, also die Bedeutungen der einzelnen Töne innerhalb dieser Deutungen.

Zu (a) und (b)

Die Töne h, a und f sind leitereigene Töne der a moll-Tonleiter, der Ton dis ist nicht leitereigen. In der subdominantischen Deutung sind die Töne h, a und f zugleich Akkordtöne, während der nicht-leitereigene Ton dis alterierter Akkordton ist. In der wechsell dominantischen Deutung sind nur die zwei Akkordtöne h und a leitereigen; ferner ist auch der nicht leitereigene Ton dis Akkordton. Der leitereigene Ton f dagegen ist in dieser Deutung als Alteration der nicht leitereigenen Akkordquinte fis aufzufassen.

Die leitereigenen Töne h, a und f sind in der subdominantischen Deutung Sexte, Quint und Terz, die Töne h und a in der wechsell dominantischen Deutung Grundton und Septime. Der nicht-leitereigene Akkordton der wechsell dominantischen Deutung ist die große Terz dis. Der alterierte Ton dis der subdominantischen Deutung ist alterierter Grundton und liegt in einer Mittelstimme, der alterierte Ton f der wechsell dominantischen Deutung ist Quinte und liegt im Baß.

In der Deutung des T-Akkordes als gis moll-Akkord mit sixte ajoutée bzw. dis-Unterseptakkord ist jeweils nur ein Akkordton leitereigen, und zwar in beiden Deutungen der Ton h. Dagegen enthält diese Deutung keine alterierten Akkordtöne, sondern lediglich die enharmonische Verwechslung des Tons f zu eis, wobei f, wie bemerkt, leitereigen ist. Beide Deutungen enthalten Grundton, Quint und Terz des Akkordes, wobei in der Unterseptakkorddeutung der Grundton mit der Quinte der gis moll-Deutung identisch ist und umgekehrt. Der enharmonisch verwechselte Ton f=eis ist in diesen beiden Deutungen jeweils der funktional unwichtigste Ton, nämlich in der gis moll-Deutung die Sexte zu gis, in der Unterseptakkord-Deutung die Unterseptime zu dis.

Zu (c) und (d)

Im Hinblick auf das Verwandtschaftsverhältnis zur Tonika gilt für die genannten Deutungen folgendes: Die Subdominante steht im einfachen Unterquintverhältnis zur Tonika, die Wechseldominante ist zwei Oberquinten von der Tonika entfernt. In der *gis moll*- Akkord-Deutung ist der T-Akkord die Mollparallele zur Wechseldominante, also 2 Oberquinten und eine Kleinterz von der Tonika entfernt, als Unterseptakkord dagegen 2 Oberquinten und eine Großterz¹⁾. Was das Verhältnis zum Auflösungsakkord, zur Dominante e^7 betrifft, so beträgt das Verhältnis der Subdominante zu diesem Akkord 2 Unterquinten, die Wechseldominante steht im einfachen Oberquintverhältnis zur Dominante. Der Abstand des *gis moll*-Klangs beträgt eine Oberquint und eine Kleinterz, der des *dis*-Unterseptakkords eine Oberquint und eine Großterz.

1) Obgleich von verschiedenen Theoretikern Terzverwandtschaften, insbesondere Großterzverwandtschaften als Funktionen nicht anerkennen, möchte ich, um überhaupt eine Vergleichsbasis zu erhalten, auch von Terz- bzw. Quintterzverwandtschaften sprechen.

c) Entscheidungskriterien

Nach dieser systematischen Darstellung bietet sich ein, die Beurteilung der Deutungen nach **E i n f a c h h e i t s k r i t e r i e n** vorzunehmen. Einfachheitskriterien spielen bei der Theorienbildung wie auch bei Erklärungsversuchen in den meisten Wissenschaften eine große Rolle. Wir können dabei generell zwei Fälle unterscheiden : Einmal kann man unter verschiedenen möglichen Erklärungen diejenige auswählen, die im Hinblick auf ein- und dieselbe Theorie die einfachste ist bzw. zu sein scheint. Zum anderen können unter dem Gesichtspunkt von Einfachheitskriterien Theorien daran beurteilt werden, ob sie für einen bestimmten Fall eine einfachere Erklärung liefern als eine andere Theorie. Letzteres spielt etwa eine Rolle bei den T-Akkord-Deutungen Vogels und Capellens.

Daß bei den T-Akkord-Deutungen Einfachheitskriterien eine Rolle spielen, bezeugen explizit die folgenden Zitate:

"Zunächst erweist sich jede der Klongfolgen in ihren Wurzeln als eine sehr einfache **K a d e n z i e r u n g**, bei der bloß die einzelnen Akkorde durch Chromatik entstellt sind (Kurth, 45)

"... ist man erstaunt, auf welche einfache Formel sich das Gebilde des Tristan-Akkords zurückführen läßt." (Vogel, 92)

"Was haben wir also in diesen 4 Takten gehabt: Die Kadenz Tonika, Subdominante, Dominante. Das ist der Kern dieser wunderbaren Takte! Simplex sigillum veri!" (Arend 162/63)

"Es fragt sich also, ob **M a y r b e r g e r s** Analyse der Leitmotive im "Tristan" bereits so einfach und einheitlich ist, dass jeder anderweiter Erklärungsversuch den Vorwurf unberechtigter Neuerungssucht verdienen würde." (Capellen, S. 5)

Es ist zunächst noch ein Wort zum Ausdruck "Erklärung" zu sagen. Wenn man von Erklärungen spricht, so kann man eine Erklärung entweder als Antwort auf kausale Warum-Fragen oder epistemische Warum-Fragen auffassen.¹⁾ Eine T-Akkord-Deutung bzw. ganz allgemein eine Deutung im Rahmen der Harmonielehre ist keine kausale Erklärung. Sie beinhaltet keine Feststellungen darüber, daß etwas der Fall ist, sondern ist vielmehr als begründete Annahme darüber, daß etwas der Fall ist, anzusehen, eine begründete Annahme etwa darüber, daß der I-Akkord die Wechseldominante der zugrunde gelegten Tonart a moll ist. Dies geht bereits aus dem Begriff "Deutung" hervor. Eine harmonisch-tonale Analyse ist im allgemeinen keine Summe von Deutungen, sondern von Tatsachenfeststellungen. Man spricht etwa davon, daß in Takt 10 eines bestimmten Stückes die Dominante auftritt, und dies ist die übliche Redeweise. Nur unter besonderen Umständen würde man sagen, daß man den Klang in Takt 10 als Dominante deute, Umständen, die eben einen berechtigten Zweifel an der Tatsache, daß der Klang eine Dominante ist, zulassen. Soweit die harmonisch-tonale Analyse eines Musikstückes Tatsachen feststellt, möchte ich von einer Beschreibung dieses Musikstückes sprechen, da diese Tatsachen nicht nach ihren Ursachen befragt werden, bzw. solche Fragen generell überhaupt als sinnlos erscheinen oder zumindest von der Mehrzahl der Theoretiker zweifellos als sinnlos abgelehnt würden. Die Frage, ob kausale Fragestellungen in der Theorienbildung selbst eine Rolle spielen, kann ausgeklammert werden, da es sich hier um die Erklärung von einzelnen Sachverhalten handelt.

Die Anwendung von Einfachheitskriterien soll somit eine epistemische Begründung für die Auszeichnung einer Deutung liefern, d.h. für die Annahme, daß der dieser Deutung entsprechende Sachverhalt tatsächlich vorliegt. Der Feststellung, daß es sich hier um die Begründung von Deutungen und nicht von Tatsachen handelt, wurde im übrigen oben dadurch Rechnung

1) s.W. Stegmüller, Erklärung und Begründung, Berlin, Heidelberg und New York 1969, S. 75 f und S. 171

getragen, daß untersucht wurde, welche theoretischen Aspekte sich für den T-Akkord als gedeutetem Klang ergeben.

Wendet man auf die T-Akkord-Deutungen Einfachheitskriterien an, so läßt sich im Hinblick auf (a) sagen, daß die subdominante Deutung in bezug auf die zugrunde gelegte Tonleiter ein einfacheres Verhältnis aufweist, da sie nur einen nicht leitereigenen Ton besitzt, die wechsell dominante Deutung dagegen zwei. Bezüglich (b) kann man feststellen, daß beide Akkorde gleich kompliziert aufgebaut sind, da sie beide jeweils drei Akkordtöne und einen alterierten Akkordton besitzen. Hinzu kommt jedoch, daß in der wechsell dominanten Deutung der alterierte Akkordton (f) in der auffälligeren Baßstimme, in der subdominanten Deutung dagegen in einer weniger auffälligeren Mittelstimme liegt. Inwieweit umgekehrt ins Gewicht fällt, daß in der subdominanten Deutung der Grundton des Akkords, in der wechsell dominanten dagegen die Akkordquinte alteriert ist, läßt sich aus meiner Sicht nicht mehr schlüssig beurteilen. Man kann daher bezüglich (b) beide Deutungen als gleich einfach (oder gleich kompliziert) ansehen, bezüglich (a) ergibt sich jedoch ein eindeutiger Vorteil für die subdominante Deutung. Dieses Ergebnis konnte man auch auf die Formel bringen, daß es eine unnötig komplizierte Erklärung ist, einen leitereigenen Ton als Alteration eines nicht leitereigenen Akkordtons zu erklären, wenn derselbe Ton auch direkt als Akkordton verstanden werden kann.

Vergleicht man nun die subdominante Deutung mit der gis moll- bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung, so läßt sich feststellen, daß die Töne der subdominanten Deutung in einem einfacheren Verhältnis zur Grundtonart, also im Hinblick auf (a) stehen, da in der gis moll- bzw. dis-Unterseptakkord-

Deutung drei Töne, nämlich dis, gis und f=eis, nicht leitereigen sind. Bei (b) ergibt sich dagegen umgekehrt ein Vorzug für letztere Deutungen, da sie keinen alterierten Akkordton, sondern lediglich einen enharmonisch verwechselten Akkordton (f = eis) besitzen und die übrigen Töne Akkordtöne sind. Es ist somit die Einfachheit bezüglich (a) gegen die Einfachheit bezüglich (b) abzuwägen. Wir stehen jedoch damit vor dem Dilemma, daß sich hier keine Entscheidung fällen läßt, sofern sich innerhalb der Theorie keine **g e n e r e l l e** Entscheidung dieser Prioritätsfrage nachweisen läßt.

Ein ähnliches Dilemma ergibt sich für die Bezugsebenen (c) und (d) für die subdominantische und wechsell dominantische Deutung. Für den Nachweis des einfacheren Verwandtschaftsverhältnisses zur Tonika sind eine Unterquint gegen zwei Oberquinten zu "verrechnen", für das Verwandtschaftsverhältnis zum Auflösungsakkord e^7 dagegen eine Oberquint gegen drei Unterquinten. Hier ergibt sich schon in den einzelnen Bezugsebenen ein Problem, und zwar deshalb, weil sich keine Abstandsfunktion für die Menge der Oberquinten und Unterquinten definieren läßt, der das bloße Quintverhältnis zugrunde liegt, also ohne Berücksichtigung dessen, ob es sich um Ober- oder Unterquinten handelt. Dies ist deshalb nicht möglich, da man Ober- und Unterquinten in ihrem Verhältnis zu einem bestimmten Ton als qualitativ verschieden ansieht. In Kapitel 1 wurde bereits deutlich, daß der Versuch des Nachweises, welches Verwandtschaftsverhältnis tatsächlich vorliegt, auch mit Hilfe akustischer Ähnlichkeitskriterien nicht als geglückt anzusehen ist.

Stellt man sich trotzdem auf den Standpunkt, daß es zumindest plausibel ist, der subdominantischen Deutung das einfachere Verhältnis zur Tonika, der wechsell dominantischen

das einfachere Verhältnis zum Auflösungsakkord zuzusprechen, so ergibt sich, wie bereits bemerkt, das ähnliche Dilemma wie zwischen (a) und (b), sofern nämlich jetzt die Einfachheit bezüglich (c) (subdominantische Deutung) gegen die Einfachheit bezüglich (d) (wechseldominantische Deutung) abzuwägen ist. Auch hier läßt sich in der Theorie nicht definitiv eine Prioritätsentscheidung zugunsten der einen oder anderen Bezugsebenen nachweisen.¹⁾

Im Vergleich zur subdominantischen und wechseldominantischen Deutung läßt sich sagen, daß die gis moll-Akkord-Deutung und die Unterseptakkord-Deutung bezüglich (c) und (d) zweifellos komplizierter sind als die erstgenannten Deutungen, auch wenn die Theorie a fortiori nicht über eine Metrik verfügt, die Kleinterz- oder Großterzverwandtschaften miteinbezieht.

Vergleicht man nun die Deutungen in bezug auf alle vier zugrunde gelegten Ebenen, so müßte die Vorrangigkeit der subdominantischen Deutung bezüglich (a) und (c) gegen die Vorrangigkeit der wechseldominantischen Deutung bezüglich (d) abgewogen werden. Für den Vergleich von subdominantischer und wechseldominantischer mit gis moll-Akkord bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung ergibt sich die Gegenüberstellung von (a), (c) und (d) mit (b). Man könnte nun daraus schließen, daß insgesamt gesehen die subdominantische Deutung zu bevorzugen wäre, da sich im Vergleich zu den konkurrierenden Deutungen ein Übergewicht ergibt, was die Anzahl der Bedeutungsebenen betrifft, im Hinblick auf die die subdominantische Deutung die einfachere Deutung darstellt. Eine solche Frage könnte definitiv jedoch auch erst dann beantwortet werden, wenn die Prioritätsfragen für alle vier Bezugsebenen als geklärt angesehen werden können, wobei außerdem noch die strengere Bedingung erfüllt sein müßte, daß die entsprechende Rangfolge

1) Unter einer definitiven Prioritätsentscheidung verstehe ich die Existenz einer verbindlichen Regel, die angibt, welche Beziehungen im Zweifelsfalle ausschlaggebend sind.

in meßbaren Verhältnissen ausdrückbar ist, so daß der erwünschte Vergleich mehrerer Bezugsebenen mit einer oder mehreren anderen auch tatsächlich vorgenommen werden könnte.

Auch wenn wir nicht auf einer definitiven Beantwortung der Frage nach der Bevorzugung der subdominantischen Deutung beharren, sondern uns mit einer Plausibilitätsbetrachtung begnügen wollen, so fällt doch die Tatsache entscheidend ins Gewicht, daß die Autoren ihre Deutungen selbst unter dem Aspekt der Bevorzugung einer bestimmten Bezugsebene verstehen und auch zweifelsohne verstanden wissen wollen. Dies läßt sich den Darstellungen verschiedener Autoren selbst explizit entnehmen:

"Ueberden ersten Akkord des "Tristan" ist seither viel geschrieben worden, seine richtige Erklärung findet man selten, besonders, indem man ihn sehr oft als Alteration von aII aufgefaßt sieht; dies entspricht weder seinem Wesen als Spannungsakkord noch seiner Funktion in analogen Harmonisierungen ... sein Schwergewicht liegt im dominantischen Charakter gegenüber seinem Lösungsakkord."
(Kurth, Fußnote S. 49)

Dieses Zitat macht deutlich, daß als der wesentliche funktionale Zusammenhang die Beziehung des Akkordes f-h-dis-a zum nachfolgenden Akkord angesehen wird und nicht die Beziehung zur Tonika. Ähnliches gilt auch für die partiell wechsel-dominantische Deutung Kellers: "... und integriert den Kadenzfall H-E mit der phrygischen Wendung." (S. 309). Somit wird also der subdominantischen Deutung strenggenommen nicht die wechseldominantische Deutung (der Ausdruck "wechseldominantisch bezieht sich auf das Verwandtschaftsverhältnis zur Tonika) sondern die dominantische Deutung gegenübergestellt. Eine solche Konfrontation der subdominantischen Deutung mit der

d o m i n a n t i s c h e n findet sich explizit ferner bei der schon zitierten Deutung Tiessens, der von "dominanthafter" und "subdominunthafter" Auffassung spricht (s.o.) sowie auch in dem folgenden Zitat:

"Faßt man den Akkord subdominantisch, so hat das a gar nicht diese ausgesprochene Septimentendenz in sich, geht es doch in früheren Zeiten in seiner bekannten Verdoppelung im übermäßigen Sextakkord stets in einer Stimme aufwärts. Daß eine solche Rechtfertigung wie die auf S. 49 nötig wurde, ist der beste Beweis gegen die dominantische Auffassung des Akkordes." (Lorenz, 195)

Neben der subdominantischen und - wie ich im folgenden sagen möchte - dominantischen Deutung des T-Akkordes wurde auch die gis moll-Akkord-Deutung bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung diskutiert. Korrekterweise hätte ich auch hier das Verhältnis zur Tonika der Grundtonart berücksichtigen müssen und von der Wechseldominantparallele-Deutung bzw. Große-Oberterz-der-Wechseldominante-Deutung sprechen müssen. Diese Ausdrücke zeigen sinnfällig die Kompliziertheit dieser Deutungen im Hinblick auf die genannte Bezugsebene. Der wesentliche Aspekt ist hier der klngliche, die Einfachheit der Akkordtöne zueinander:

"Der Tristan-Klang ist als Unterseptimenakkord ein in sich gesättigter Klang, eine "Klang gestalt". Daß er in einem bestimmten harmonischen Zusammenhang einer bestimmten Art der Weiterführung und Auflösung unterworfen ist, hat mit seiner "Klanggestalt" zunächst nichts zu tun. Auch der Dur-Akkord bedarf der Auflösung, sobald er dominantisch aufgefaßt wird; dennoch kommt ihm eine eigene Klanggestalt zu, dennoch ist er mehr als die Summe seiner Töne." (Vogel, 80/81)

Das obige Zitat deutet auf eine g e n e r e l l e Entscheidung der Prioritätsfrage zugunsten von (b) hin, eine Entscheidung, die Vogel als Theoretiker für sich selbst getroffen

hat. Umgekehrt läßt sich annehmen, daß sich Vertreter der subdominantischen und dominantischen Deutung für eine Bevorzugung von (c) und (d) aussprechen würden. Wie bereits bemerkt, sind diese Prioritätsfragen innerhalb der akzeptierten Theorie nicht geklärt. Zweifellos dürften sich jedoch bei eingehenderer Untersuchung bei dieser oder auch konkurrierenden Theorien Argumente für oder gegen eine bestimmte Rangfolge von Bezugsebenen ermitteln lassen. Es ist daher auch nicht auszuschließen, daß e i n z e l n e Wissenschaftler die Theorie so handhaben, als sei dieses Problem schon geklärt. Zu einem Nachweis der Richtigkeit oder Falschheit dieser These wären allerdings umfangreiche empirische Analysen erforderlich. Es läßt sich jedoch feststellen, daß bei der Deutung des T-Akkords bei den meisten Wissenschaftlern die Lösung dieses Problems speziell für diesen Fall vorzusetzen ist.

Wir können somit abschließend feststellen, daß die theoretische Gewichtung der gedeuteten Sachverhalte nicht das wünschenswerte Resultat der Auszeichnung einer bestimmten Deutung des T-Akkords und damit auch der mit dieser Deutung verknüpften Aspekte des T-Akkords ergab, sondern daß vielmehr umgekehrt das Gewicht dieser Aspekte für den einzelnen Wissenschaftler schon geklärt sein muß , um von daher unter Berufung auf die Vorrangigkeit dieses Aspekts, die Vorrangigkeit etwa des dominantischen Verhältnisses zwischen T-Akkord und Auflösungsakkord, seine Deutung als die einfachste im Sinne der Theorie auszuzeichnen.

Es stellt sich nun die Frage, ob die in den einzelnen Deutungen implizit ausgesprochene Bevorzugung einer oder mehrerer bestimmter Bezugsebenen noch durch andere Gründe gestützt werden kann.

Auf den vorhergehenden Seiten wurde unter Anwendung von Einfachheitskriterien untersucht, welche Beschreibung des T-Akkords als die einfachste anzusehen ist. Neben Einfachheitskriterien ist für eine Erklärung trivialerweise auch ausschlaggebend, ob sie mit der Theorie übereinstimmt. Eine solche Übereinstimmung läßt sich z.B. anhand von Regeln überprüfen, die in der Theorie festgelegt sind. Die Harmonielehre nun enthält satztechnische Regeln, die sich auf die Verwendung von Tönen innerhalb eines gegebenen Kontextes beziehen. Davon abzusetzen ist ein mehr oder weniger präzise gefaßter Begriff von Regelmäßigkeit, d.h. es ist etwa zu unterscheiden, ob ein bestimmter Ton nach den Regeln in der und der Form weitergeführt werden muß, oder ob er nur de facto in vielen musikalischen Kontexten so weitergeführt wird. Insbesondere spielt eine Rolle, ob es in der tatsächlichen Verwendung von Tönen in bestimmten Kontexten eine Art von Regelverletzung gibt, die man als typische Ausnahmen bezeichnen würde. Für die Verwendung von Klängen als Ganzes (wobei also nicht die einzelnen Töne des Klanges gemeint sind) gibt es keine entsprechenden Weiterführungsregeln, doch erscheinen sie statistisch gesehen so häufig in bestimmten Zusammenhängen, daß man von einer typischen Verwendung von bestimmten Klängen sprechen kann, etwa innerhalb bestimmter Klangformeln wie Kadenzen usw.. Auf bestimmte Verknüpfungen bestimmter Akkorde beziehen sich auch verschiedene Begriffe der Harmonielehre. So wird etwa die Wendung Dominante - VI.Stufe (Tonikaparallele) als Trugschluß bezeichnet, weil der erwartete Schluß in die Tonika als zweitem Glied der geläufigen Formel V-I umgangen wird. Ferner wird z.B. der Begriff der akkordlichen Auflösung nur auf bestimmte Klangfolgen angewandt usw.

Für die T-Akkord-Deutungen ergeben sich nun eine Reihe von satztechnischen Problemen eine Rolle, was die Töne betrifft. Ferner spielt auch die Verwendung des gedeuteten Klangs eine

Rolle. Es soll im folgenden untersucht werden, welche Deutung des T-Akkordes in Zusammenhang mit den genannten Punkten in die beste Übereinstimmung mit der Theorie gebracht werden kann.

Im T-Akkord ist f, soviel geht aus der Literatur hervor, eindeutig als Leitton zu betrachten. Dieser Deutung werden sowohl subdominantische wie wechseldominantische Deutung gerecht, da f in der subdominantischen Deutung die Rolle des leitereigenen Leittons spielt, während man bezüglich der wechseldominantischen Deutung zumindest sagen kann, daß alterierte Tone prinzipiell Leitton tendenz haben. In der gis moll- bzw. dis-Unterseptakkorddeutung ist dagegen f=eis strenggenommen Leitton zu fis, wird also im Sinne dieser Deutungen satztechnisch nicht richtig aufgelöst. Ähnliches gilt für den Ton dis für alle Deutungen, da der Ton dis kein Leitton zum nachfolgenden d ist. Als Leitton müßte dis enharmonisch zu es verwechselt werden. Erpf legt zu diesem Problem einen Erklärungsversuch vor:

"Man wende gegen die Doppelleittonauffassung nicht ein, daß der Leitton dis in Takt 3 ja gar nicht seinen Leittonweg nach e, vielmehr nach d geht. Die Leitttöne in den Leittonklängen sind in ihrer Fortschreitung frei, und zwar deshalb, weil sie nicht - wie z.B. die alterierten Töne - auf bestimmte Ziele hinweisen, sondern umgekehrt echte Vertretungen bestimmter Akkordtöne sind. Sie sind ja harmonisch gesehen im Grunde Dominantterzen im Sinne zusammengesetzter Mehrdominanten, und die Dominantterz ist trotz ihrer Leittonrichtung in der Fortschreitung immer frei behandelt worden (Schlußformel der Choralsätze bei Bach!) (Erpf, S. 163)

Diese Erklärung ist von besonderer Bedeutung für die Doppelleittonklang-Deutung, da in dieser Deutung der Aspekt der Leittönigkeit bestimmter Akkordtöne hervorgehoben wird. Da jedoch auch in der wechseldominantischen Deutung dis Dominantterz ist, kann dieses Argument auch für die wechseldominantische Deutung herangezogen werden,

Eine weitere Schwierigkeit in satztechnischer Hinsicht ergibt sich für den Ton a innerhalb der subdominantischen und wechsell dominantischen Deutung. In der subdominantischen Deutung müßte die Akkordquinte a korrekterweise in die Terz gis des E dur-Septakkordes geführt werden; dasselbe gilt für die Septe der wechsell dominantischen Deutung. Lorenz diskutiert dieses Problem:

"Ein weiteres Bedenken gegen diese Auffassung scheint Kurth selbst empfunden zu haben, indem er sich in der 2. Auflage seines Buches bemüht, die weitere Merkwürdigkeit, daß der Akkord seine Septime nicht abwärts führt, in einem eigens hinzugefügten Absatz zu begründen (S. 49). Faßt man den Akkord subdominantisch, so hat das a gar nicht diese ausgesprochene Septimentendenz in sich, geht es doch in früheren Zeiten in seiner bekannten Verdoppelung im übermäßigen Sextakkord stets in einer Stimme aufwärts. Daß eine solche Rechtfertigung wie die auf S. 49 nötig wurde, ist der beste Beweis gegen die dominantische Auffassung des Akkordes." (S. 195)

Lorenz weist somit auf die Schwierigkeiten der subdominantischen Deutung in diesem Punkte hin und erklärt umgekehrt das analoge Problem innerhalb der subdominantischen Deutung.

In der gis moll-Akkord- und dis-Unterseptakkord-Deutung bietet die Stimmführung des Tons a kein Problem, da das a in dieser Deutung nur Durchgangston und gis der eigentliche Akkordton ist. Der Ton gis selbst bietet keine Stimmführungsschwierigkeiten. Vogel führt gegen die wechsell dominantische Deutung noch ins Feld, daß die Vorhaltigkeit der Akkordsexta gis zur Akkordsepte a merkwürdig sei, da im Normalfall ja umgekehrt die Septime in die Sexte geführt werde, ferner müsse die Akkordsexta als auflösender Ton in die Quint geführt werden (S. 56)

Die wechseldominantische Deutung versucht somit die Stimmführung des dis, die subdominantische Deutung die Stimmführung des a als Ausnahme erklären. Somit hätten beide Deutungen in etwa gleichen Erklärungswert,¹⁾ sofern man nicht zugunsten der subdominantischen Deutung veranschlagt, daß der aufzulösende Ton dis in der unauffälligeren Mittelstimme, der aufzulösende Ton a dagegen in der auffälligeren Oberstimme liegt. Bezüglich der gis moll-Akkord bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung kann man feststellen, daß sie im Hinblick auf die erstgenannten Deutungen einen geringeren Erklärungswert besitzen, da sie jeweils den Stimmführung von eis nach e und dis nach d zu erklären haben.

Zur Verwendung der gedeuteten Klänge innerhalb der vorgegebenen Grundtonart läßt sich sagen, daß die Subdominante im allgemeinen vielleicht etwas häufiger verwendet wird als die Wechseldominante und daß diese beiden Klänge häufiger auftreten als die Mollparallele der Wechseldominante bzw. der Leittonwechselklang (= dis-Unterseptakkord) der Dominante.

Im Zusammenhang mit dem nachfolgenden Auflösungsakkord kann man feststellen, daß zwar die Folge Subdominante-Dominante zwar sehr häufig ist, jedoch nur als Teilglieder eines größeren Zusammenhangs, das heißt, die Folge S-D ist keine eigenständige Formel wie etwa die Formel S-T oder D-T, und das bedeutet wiederum, daß die Dominante nicht als A u f l ö s u n g der Subdominante gelten kann. Selbst wenn man sich der Auffassung anschließt, daß eine solche Auflösung zumindest ideell zu denken ist, daß der eigentliche Auflösungsakkord, die Tonika lediglich ausgespart worden sei, so läßt sich zum einen dieses Argument auch für die dominantische Deutung anwenden, da ja auch die Dominante e⁷ noch der eigentlichen Auflösung in die Tonika bedarf, zum anderen hat die dominantische

1) Vorausgesetzt, daß man diese Erklärungsversuche überhaupt als plausibel akzeptiert, dürften beide Erklärungen gleichwertig sein.

sche Deutung den Vorteil, daß wir es bei der Wendung Wechsel-dominante-Dominante zumindest mit einer realen Auflösung zu tun haben, wobei diese Auflösung einen Spezialfall einer ^{der}typischsten Akkordformeln darstellt.

Für die gis-moll-Akkord- bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung ist zu sagen, daß auch hier die Weiterführung in die Dominante gebräuchlich ist, wenn auch vielleicht nicht in dem Maße wie die Wendungen S-D oder WD-D, daß jedoch hier wie für die subdominantische Deutung gilt, daß man im allgemeinen die Dominante nicht als Auflösung der Wechseldominantparallele (bzw. des Leittonwechselklanges) betrachtet. Dies mag etwa der Grund sein, den Grabner bewegen haben mag, als aufzulösender Akkord in die Dominante die alterierte Wechseldominante anzusetzen, während er als Auflösung des gis moll-Akkordes mit sixte ajoutée die Auflösung in eine Tonika dis moll erwartete.

Es zeigt sich also, daß sich für die subdominantische und wechseldominantische Deutung ähnliche satztechnische Schwierigkeiten ergeben. Bezüglich der Verwendung der Akkorde unter Einbeziehung des Auflösungsakkordes e⁷ ist die (wechsel-) dominantische Deutung den anderen Deutungen überlegen. Wegen der gedachten Auflösung in die Tonika a moll ist dieser Vorteil gegenüber der subdominantischen Deutung allerdings nicht so stark zu veranschlagen, während die gis moll- bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung hier wie auch in satztechnischer Hinsicht größere Probleme zu bewältigen hat. Dies war jedoch von vornherein zu erwarten, da der vorwiegend klangliche Aspekt dieser Deutungen die horizontalen Bezüge gewissermaßen per definitionem in den Hintergrund stellt. So legen auch diese Erörterungen nahe, daß der Beurteilung der Deutungen anhand theoretischer Kriterien eine Gewichtung der genannten Bezugsebenen vorausgehen muß.

Wir können somit abschließend feststellen, daß die theoretische Gewichtung der gedeuteten Sachverhalte nicht das wünschenswerte Resultat der Auszeichnung einer bestimmten Deutung ergab.

Im vorhergehenden Kapitel wurden in Zusammenhang der mit partiellen Deutungen verknüpften t-abhängigen Sätze über Hörerlebnisse verschiedene partiellen Deutungen ausführlich interpretiert. Es wurde dabei darauf hingewiesen, daß die Gewichtigkeit eines Tones durch seine funktionale Charakterisierung im Rahmen eines bestimmten Bezugsfeldes festgelegt werden kann (Kap. 2, S. 7). Dies wurde gezeigt am Beispiel Fortners, der den Ton f auf seine bloße Leittoneigenschaft reduzierte, während Erpf außerdem noch die leitereigen-Eigenschaft dieses Tones in den Vordergrund stellte. Der vorangehenden Diskussion können wir nun entnehmen, daß die Aspekte, die in den einzelnen partiellen Deutungen als wesentlich hervorgehoben werden, Ausdruck bzw. Folge dessen sind, daß eine oder mehrere Bezugsebenen für die Gesamtdeutung selbst als vorrangig angesehen werden. Da sich aus der Theorie keine definitiven Anhaltspunkte für eine Rangordnung dieser Bezugsebenen ergeben, wäre eine Überprüfung der Adäquatheit einer solchen Rangfolge und damit auch der entsprechenden Deutung wieder auf die Überprüfung durch die mit partiellen Deutungen verknüpften Hörerlebnisse angewiesen.

2. Empirische Gewichtung von musikalischen Sachverhalten

Es wurde oben bemerkt, daß Deutungen nicht Erklärungen, genauer: kausale Erklärungen, von Tatsachen sind und somit auch nicht im üblichen Sinne Tatsachenfeststellungen beinhalten. Deutungen sind vielmehr Annahmen darüber, daß etwas der Fall ist, und i.a. sollte man unterstellen dürfen, daß gute Gründe für die entsprechenden Annahmen vorhanden sind, selbst wenn solche nicht explizit genannt werden. Insbesondere sind Deutungen keine Erklärungen von Hörerlebnissen. Das Hörerlebnis soll ja erst durch die Deutung, d.h. in diesem Fall: durch die Deutung des T-Akkords, charakterisiert werden.

Eine Deutung kann nicht als vollständige Beschreibung des zu deutenden Sachverhaltes aufgefaßt werden, sie bezieht sich vielmehr auf einen oder mehrere Aspekte dieses Sachverhalts. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß adäquate Deutungen sich dadurch auszeichnen, daß sie sich auf das Wesentliche des zu deutenden Sachverhalts beziehe. Stelle von "das Wesentliche" können wir auch einsetzen: den wesentlichen Aspekt. Somit sind Deutungen bzw. partielle Deutungen implizit als die Behauptung aufzufassen, daß die durch diese Deutungen hervorgehobenen Aspekte die wesentlichen Aspekte des betreffenden Sachverhalts sind. In der *gis-moll-* bzw. *dis-Untersept-Akkord-Deutung* wird vornehmlich der klangliche Aspekt hervorgehoben, in der *subdominantischen* und *dominantischen* der funktionale, d.h. der auf Ton- bzw. Akkordverwandtschaften verweisende Aspekt. Für partielle Deutungen gilt Entsprechendes: Von Fortner wurde etwa für den Ton *f* speziell der Aspekt der Leittonigkeit betont, d.h. *f* wurde nur als Leitton gedeutet, während Erpf dagegen zusätzlich den Aspekt der leitereigen-Eigenschaft dieses Tons als wesentlich ansah.

Als notwendige Bedingung dafür, daß ein Aspekt wesentlich ist, dürfte etwa gelten, daß der Hörer auf den Sachverhalt aufmerksam wird, der mit diesem Aspekt verknüpft ist. Ein solches Kriterium wird auch in dem folgenden Zitat zugrunde gelegt:

"Das Ohr hört den Tristan-Akkord in erster Linie vertikal, nicht horizontal. Wie wäre es sonst möglich, daß von keinem Deuter auf die Septimenparallele ... hingewiesen wurde ...? Wäre der Zwang der melodischen Linie tatsächlich so stark, daß er den "Atmungsvorgang der Oktave" unterbricht, müßte auch das Ohr davon betroffen werden und dem Hörer - zumindest beim Abspielen des von Orchestrierung und Klangfarbe unbeeinflussten Klavierauszugs - die Septimenparallele" in den Ohren klingeln". Man hört sie, man hört sie sogar sehr deutlich, wenn man auf sie aufmerksam wurde ... Man vergißt und überhört sie jedoch ebenso schnell wieder, wenn man sich dem Klangerlebnis wieder unvoreingenommen überläßt." (Vogel, S. 90/91)

Folgt man dieser Argumentation, so wären die Aspekte wesentlich, auf die man mittels des mit diesem Aspekt verknüpften Sachverhalts durch bloßes Hören aufmerksam wird. Die Redewendung "wenn man auf sie aufmerksam wurde" ist offenbar dagegen als verstandesmäßiges Aufmerksam-werden zu verstehen. Damit wird gleichzeitig auf die Gefahr einer willkürlichen Aufmerksamkeit verwiesen. Welche Art von Aufmerksamkeit für die folgende Beschreibung Scharschuchs anzusetzen ist, möchte ich prinzipiell offenlassen:

"In diesem sich im Verlaufe des Werkes oft wiederholenden Spezialfalle wird dis in T 3 nicht aufwärts zur 1 e , sondern abwärts zur 7 g geführt, wodurch eine 7-Parallele $\text{f-dis} - \text{e-d}$ mit starker Dissonanzwirkung entsteht." (25)

Es ist jedoch zumindest nicht unwahrscheinlich, daß hier der Septparallele eine starke Dissonanzwirkung zugeschrieben wurde, n a c h d e m sie selbst entdeckt wurde - und zwar n i c h t mittels eines Hörerlebnisses. Die Betonung liegt hier im Übrigen auf "stark". Es soll nicht bestritten werden, daß die Septparallele als dissonant empfunden wird. Es stellt sich lediglich die Frage, ob die mit dieser Septparallele verbundene Dissonanzwirkung so stark ist, daß man schon durch bloßes Hören auf diese Septparallele selbst aufmerksam wird, wodurch nach Vogel der mit dieser Septparallele verbundene horizontale Aspekt in den Vordergrund treten wurde. Die Tatsache, daß sonst niemand, etwa aufgrund der starken Dissonanzwirkung, auf die Septparallele aufmerksam wurde, scheint eher gegen die Stärke dieser Dissonanzwirkung zu sprechen.

Es muß also prinzipiell unterschieden werden, o b man die Septparallele als dissonant empfindet und in w e l c h e m M a ß man sie als dissonant empfindet. Die Tatsache bzw. die Hypothese, daß man die Septparallele als dissonant empfindet, läßt sich durch eine theoretische Charakterisierung begründen, wonach (kleine) Septen i.a. dissonant sind, was dann a fortiori für die Septparallele gelten würde. In welchem Maße dagegen im konkreten Kontext diese Dissonanzwirkung hervortritt, läßt sich durch eine bloße theoretische Charakterisierung noch nicht plausibel machen. Theoretische Charakterisierungen bzw. die mit diesen theoretischen Charakterisierungen zusammenhängenden Sätze über Hörerlebnisse erweisen sich somit in einer Hinsicht zu schwach, nämlich dann, wenn man sie als Begründung dafür, daß ein Aspekt wesentlich ist, heranziehen wollte. Dies wird etwa auch in den folgenden Zitaten deutlich:

-
- 1) Von einer Septparallele kann man strenggenommen natürlich nur dann sprechen, wenn dies enharmonisch zu es verwechselt wird.

"Es ist durchaus irrig, in einem Klanggebilde, das, wie wir noch sehen werden, sich aus einer Fülle von melodischen Strebungen verbindet, in erster Linie nach der tonalen Bedeutung im Sinne der quintenmäßigen Fortschreitung zu forschen. Wohl wirken diese Beziehungen gleichsam verborgenen Sinnes mit, doch sind sie nicht die treibende Kraft." (Karsten, S. 293)

"Daß diese Verbindung eher als eine Rückung denn als vordringlich funktional aufzufassen ist ... zeigt ihr Ausbau zu einer Sequenz in den Takten 211 ff der Oper ... eine Stelle, die impressionistische Tonwirkungen vorausnimmt: Ganztonleiter im Akkord und in der Sequenzbildung" (Rogge, S. 325)

Weder Karsten noch Rogge verneinen prinzipiell, daß der funktionale Aspekt eine Rolle spielt. Er spielt jedoch nicht die wesentliche Rolle, die ihm die dominantische oder subdominantische Deutung zuweist. Wenn man in Anlehnung an das oben (S.102) Gesagte voraussetzt, daß sich die *a d ä q u a t e* Deutung auch durch eine *a d ä q u a t e* Charakterisierung des Hörerlebnisses auszeichnet, so könnte man für den vorliegenden Fall sagen, daß **nach der Meinung von Rogge und Karsten** das mit dem T-Akkord verbundene Hörerlebnis u.a. auch als dominantisch charakterisiert werden könnte, daß jedoch die Charakterisierung mit Hilfe des Ausdrucks "dominantisch" allein keinesfalls adäquat wäre.

Als Begründung für die Inadäquatheit einer solchen Charakterisierung müßte u.a. angeführt werden, daß man nicht auf die mit dem Aspekt "dominantisch" verknüpften Sachverhalte aufmerksam wird. Mit dem Aspekt dominantisch (oder subdominantisch) ist zunächst der Akkord *f-h-dis-a* verknüpft. Die Tatsache, daß sich die Aufmerksamkeit vordringlich auf den Akkord *f-h-dis-gis* richtet, wäre demnach ein Argument gegen die dominantische und subdominantische Deutung.

Umgekehrt wird in der gis moll- bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung der rein klangliche Aspekt hervorgehoben. Der Sachverhalt, der mit dem klanglichen Aspekt verknüpft ist, ist der Akkord f-h-dis-gis. Für den Fall, daß der Akkord f-h-dis-gis stärkere Aufmerksamkeit auf sich zieht als der Akkord f-h-dis-a, konnte diese Tatsache zugunsten der gis moll-bzw. dis-Untersept-Akkord-Deutung angeführt werden.

Die Aufmerksamkeit, die wir einem Gegenstand widmen, verleiht diesem Gegenstand besondere Bedeutung oder Gewicht. Das Gewicht, das in diesem Sinne in der vorliegenden Diskussion bestimmten Sachverhalten zugesprochen wird, läßt sich, wie wir sehen werden, durch Hinweis auf bestimmte empirische Merkmale begründen. Ich möchte daher hier im Gegensatz zur theoretischen Gewichtung von Deutungen, die sich auf theoretische Merkmale, d.h. Merkmale, die sich durch Zugrundelegung eines bestimmten Systems für eine Deutung ergaben, stützt, von der empirischen Gewichtung von (empirischen) Sachverhalten sprechen.

Die nachfolgende Erörterung wird sich hauptsächlich auf die Frage konzentrieren, ob für den T-Akkord der klangliche oder der funktionale Aspekt als wesentlich angesehen werden kann. Eine Entscheidung zugunsten des einen oder anderen Aspekts würde im übrigen auch eine Entscheidung zugunsten der Bezugsebene (b) oder zugunsten von (c) oder (d) implizieren, wobei allerdings die Rangfolge zwischen (c) und (d) noch nicht festgelegt wäre. Diese Bezugsebenen dienen oben als Maßstab für die Einfachheit der Beschreibung des T-Akkords durch bestimmte Deutungen. Wir finden nun bei Dyson folgende Argumentation:

"The opening chord of the "Tristan" prelude (...) for example may easily be described as a French sixth on the submediant decorated with a chromatic appoggiatura, the chord itself being a decoration of the dominant seventh (also chromatically decorated) which follows it; yet so prominent is the first impression of the chord and its decoration that to many musicians it sounds clearly like an unusual form of the augmented sixth in its own right, with the strongest possible harmonic implications." (Dyson, 85)

Der nachhaltige Eindruck des Klanges f-h-dis-gis wird über den Ausdruck "first impression" mit dem Auftreten des ersten Klanges in Beziehung gebracht. Das empirische Merkmal "Auf-treten des ersten Klanges " lenkt somit die Aufmerksamkeit auf diesen Klang, d.h. den Klang f-h-dis-gis, selbst, wodurch dieser Klang stärkeres Gewicht erhält als der Akkord f-h-dis-a. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch, daß Dyson sich offenbar für eine Vorrangigkeit der mit dem funktionalen Aspekt gegebenen Bezugsebenen ausspricht, jedoch die Einfachheit der Beschreibung (im Hinblick auf diese Bezugsebene) die (empirische) Auffälligkeit gegenüberstellt, so daß wir hier die empirischen Gewichtung sogar als höherrangiges Argument einzustufen hätten.

Der nachhaltige Eindruck des Klanges f-h-dis-gis selbst wird von Breig, der in Anlehnung an Kurth von "absoluter Klangwirkung" spricht, ebenfalls betont:

"Doch erhält der Zusammenklang des Taktanfangs bereits bei seinem ersten Erscheinen eigenes Gewicht, da er in einer Instrumentengruppe unaufgelöst bleibt; außerdem tritt das ihm zugrunde liegende Intervallgefüge (bei Vernachlässigung der Orthographie: kleine Terz, verminderte Quinte und kleine Septime zum Baßton) mit seinen Umkehrungen im Verlaufe des Werkes häufig unabhängig von seiner Weiterführung des Anfangs auf und erlangt Bedeutung als erstes und umfassendes Leitmotiv des

g a n z e n M u s i k d r a m a s... Dies rechtfertigt die zahlreichen Versuche, den Tr.-A. als eigenständiges Gebilde... zu erklären. Unter ihnen ermöglicht die Deutung als Unterseptimenklang mit Einbeziehung der Naturseptime (Hänzer, Vogel) eine einheitliche Auffassung des Klanges in seinen wechselnden Schreibweisen und Verbindungen, doch leistet sie nichts für das Verständnis der tonalen Zusammenhänge." (S.988)

Die empirischen Merkmale des Klanges bzw. Gesamtkontextes, die von Breig angeführt werden, sind: Nicht-Auflösung des Akkordes in einigen Instrumentenstimmen (vom Standpunkt der subdominantischen und wecheldominantischen Deutung aus) sowie isoliertes Auftreten des Akkordes im Laufe der Oper überhaupt. Die Nicht-Auflösung bzw. das isolierte Auftreten des Klangs lenkt die Aufmerksamkeit auf den Klang selbst und damit auf den klanglichen Aspekt. Als wesentlicher Aspekt wäre somit der klangliche anzusetzen.

Kurth deutet den T-Akkord an verschiedenen Stellen als Akkord von absoluter Klangwirkung. Zu einer entsprechenden Deutung Kurths für eine Stelle der Oper, an der drei T-Akkorde hintereinander auftreten, bemerkt Vogel:

"Das dreifache dreitaktige Klangerlebnis des Unterseptimenakkords ist so stark, daß eine solche Umdeutung = als Alteration = dagegen nicht aufkommen konnte. Nun wirkt auch zu Anfang des Vorspiels fünf langsam durchgemessene Taktzeiten lang die gleiche Klangform auf den Hörer ein, so daß nicht einzusehen ist, warum nicht der unvoreingenommene Hörer auch beim Einleitungsakkord unter dem gleichen Klangerlebnis stehen müßte." (Vogel, S. 74)

Das "Klangerlebnis des Unterseptimenakkords" wurde durch die Wiederholung der Klangform und die Länge des Zeitraums, in der diese Klangformen auftreten, nämlich drei Takte lang, begründet. Das empirische Merkmal "Zeitdauer" spielt jedoch auch im ersten Takt eine Rolle, da der T-Akkord als Akkord

f-h-dis-gis fünf Taktzeiten einnimmt - womit gleichzeitig darauf verwiesen wird, daß der Akkord f-h-dis-a nur auf eine Taktzeit füllt. Es ist daher nach Vogel plausibel anzunehmen, daß die gleichen oder zumindest sehr ähnlichen empirischen Merkmale, die an einer bestimmten Stelle tatsächlich die Aufmerksamkeit auf den Klang selbst lenken, die Aufmerksamkeit des Hörers auch an einer anderen Stelle auf diesen Klang lenken. Im übrigen betont Vogel wie oben Breig das isolierte Auftreten des T-Akkords:

"Die drei Tristan-Klänge stehen hier als völlig selbstständige Akkorde nebeneinander." (S. 72)

und

"Das isolierte Auftreten der Unterseptakkorde beweist, daß Wagner den Tristan-Klang nicht als einen vorhaltigen Alterationsklang, sondern als einen selbständigen Akkord ansah und einsetzte." (S. 73)

Auf die Tondauer des T-Akkords weisen auch andere Autoren hin:

"Zudem spricht für die Doppelleitonauffassung neben der Inbeziehungsetzung dieses Gebildes mit früheren und nachfolgenden d e r Umstand, daß als spezifisches Klangerlebnis des Taktes 2 unbedingt der mit Taktanfang so auffällig eintretende Vierklang, nicht eine lahme "Auflösung" auf dem letzten Achtel, die gar keine spannende Auflösung ist, zu gelten hat." (Erpf, 163)

Das Hörerlebnis, das durch den Ausdruck "spezifisches Klangerlebnis" angedeutet wird, bzw. die Vorrangigkeit des mit diesem Hörerlebnis verknüpften Sachverhalts wird durch das empirische Merkmal "Zeitdauer von fünf Achteln", der nun explizit die "Auflösung" auf dem letzten Achtel gegenübergestellt wird, sowie das Merkmal "Auftreten zu Taktanfang" (vgl. Dyson) begründet. Ferner räumen auch Blessinger und Scharschuch der Tondauer des Akkords f-h-dis-gis große Bedeutung ein:

"Die neuen Klänge, welche die Romantik und die Neuromantik einführt, stellen in der Hauptsache nichts anderes als Vorhaltsbildungen dar, deren Auflösung solange als möglich hinausgeschoben wird, was auf diese Weise an lebendiger Kraft verloren geht, wird dadurch zu ersetzen gesucht, daß in rein rhythmischer Hinsicht die Aktivität mehr oder weniger künstlich gesteigert wird. Ein typisches Beispiel für diese Verzögerung der Vorhaltslösung ist der berühmte Tristanakkord Richard Wagners." (Blessinger, S. 148)

Nach Blessinger wird also durch die verzögerte Auflösung, also die lange Tondauer des Klanges, die Aufmerksamkeit des Hörers so stark auf diesen Klang gelenkt, daß er ihn als selbständiges Klanggebilde auffaßt, d.h. der funktionale Aspekt tritt hinter den klanglichen zurück bzw. wird durch diesen sogar absorbiert. In ähnlicher Weise argumentiert Scharschuch:

"Aus der Vorhaltstechnik entstehen neue Klänge, wenn die Vorhalte nicht mehr als Vorhalt, sondern als Klangbestandteil gelten können. So I. Vorspiel 2, indem der untere Halbtonvorhalt infolge seiner Dauer zu einem Akkordton wird." (S. 148)

und

"Dieser Klang tritt im Laufe der Oper oft auf und das Ohr gewöhnt sich so an den Vorhalt, daß man schließlich den Ton gis nicht mehr als unteren Halbton-V. zu a, sondern als Klangbestandteil zu f h dis hört. Hierdurch wird dieser Akkord zu dem ("Doppelleittonklang") von E Dur..." (25)

Die "Gewohnung" an den Vorhalt ist bei Scharschuch durch das häufige Auftreten des Klanges, und damit ist wohl u.a. auch gemeint: isolierte Auftreten des Klanges, in der Oper bedingt, so daß sich wie für Breig zumindest nachtraglich eine bevorzugte Aufmerksamkeit für den Klang selbst einstellt.

Eine parallele Argumentation findet sich auch für den ersten Takt vor, wobei die Tondauer bzw. das rhythmische Verhältnis zwischen aufzulösendem Ton und Auflösungs-ton (im Sinne der Vorhaltsdeutung) von einigen Autoren als - zumindest potentiell - Argument gegen die Vorhaltsdeutung angeführt wird. Die Vorhaltsdeutung könnte in diesem Fall durch die Klärung der Frage, ob als grundlegendes Intervall die Sexte a-f oder die Quinte a-e anzunehmen ist, bestätigt oder widerlegt werden. Nach Einfachheitskriterien wäre der Quinte a-e der Vorzug zu geben, sofern man a-e als Repräsentant des Tonika-Dreiklangs betrachtet, während die Sexte a-f als Repräsentant etwa eines d moll-Akkordes, also als Repräsentant der Unterquinte, ein etwas weniger einfaches Verhältnis aufweist. Da jedoch die Verwendung der Subdominante innerhalb einer bestimmten Tonart so geläufig ist, läßt sich daraus kein schlagendes Argument gegen die d moll-Deutung und für die Vorhaltsdeutung ableiten. Satztechnisch gesehen bietet keine der beiden Deutungen Schwierigkeiten. Als potentiell -es Gegenargument wird nun die Tondauer von Lorenz erwähnt:

"Wie Anheisser den Zusammenhang der verschiedenen Motive des Vorspiels klarlegt und die Kraft der Intervalle versteht, ist vorzüglich. Dennoch scheinen mir einige Tonstrebungen von ihm nicht so gut empfunden zu sein wie von Kurth, der entschieden das richtigere Fühlen beweist, wenn er z.B. im langen einsamen Celloton des zweiten Taktes f¹ das Vorhaltartige durchhört. (S. 25)

Es wird hier nun zwar allerdings auf die Bedeutung der Tondauer verwiesen, jedoch gleichzeitig auch auf die Möglichkeit, das mit dem zu deutenden Sachverhalt verknüpfte Hörerlebnis mittels des Begriffs "Vorhalt" zu identifizieren. Das Argu-

gument der Auffälligkeit wird somit nicht de facto als Gegenargument akzeptiert. Dies hängt vermutlich zunächst damit zusammen, daß der Aspekt der Vorhaltigkeit mit der Betonung des Vorhalts, hier also mit dem Ton f, prinzipiell zu vereinbaren ist. Dies gilt zwar auch für den T-Akkord, sofern man gis als Vorhalt zu a ansieht und den Akkord f-h-dis-a als Grundlage der Deutung wählt, doch wirft die Vorhaltsdeutung des ersten Taktes theoretisch überhaupt keine Probleme auf, während die entsprechende Deutung des T-Akkords als Vorhalt ziemlich kompliziert ist. Es scheint dennoch so, als ob für Lorenz theoretische Erwägungen ausschlaggebend sind, wobei unter anderem eine Rolle spielen dürfte, daß die Sexte häufig als Vorhalt vor der Quint eingesetzt wird, eine gute Begründung für die Hypothese, daß das dem Begriff Vorhalt entsprechende Hörerlebnis tatsächlich vorliegt.

Während nun Lorenz eine Entscheidung mehr auf der theoretischen Ebene zu suchen scheint, wird von Karsten auf ein anderes empirisches Merkmal, das der anwachsenden Lautstärke, verwiesen:

"Bereits der erste Takt ist von ungeheurer melodischer Intensität. Der Hörer bleibt bis zum sechsten Achtel in Ungewißheit, was geschehen wird, ja, was geschehen ¹⁾ i s t, er hat noch gar keinen Anhalt und weiß nicht, welche Tonart gespielt wird. Es wäre denkbar, daß f Akkordton wäre, etwa in f-Dur oder d-moll, aber die Ausföhrung des crescendo - "langsam und schmachtend" schreibt die Partitur vor - lüßt den Hörer ahnen, daß dieser Ton nicht in sich selbst ruht, sondern sich leittonartig zu ergießen strebt." (294)

Die Tondauer und die anwachsende Lautstärke stellen offenbar für Karsten gegenstrebige Eigenschaften dar, wobei die anwachsende Lautstärke allmählich die Oberhand zu gewinnen scheint. Im Gegensatz zu dem In-sich-ruhen des Tons, das durch die lange Tondauer begünstigt wird und die Aufmerk-

1) "ist" erscheint im Original in Kursivschrift

samkeit auf den Ton selbst lenkt, hat das crescendo die Tendenz, auf das Kommende zu verweisen, die Aufmerksamkeit auf das Kommende zu richten.

Wir sind somit zu dem Punkt gelangt, daß verschiedene rivalisierende Merkmale aufgeführt werden, die insofern als rivalisierend aufzufassen sind, als sie die Aufmerksamkeit auf verschiedene Sachverhalte lenken. Wenn wir wieder zur T-Akkord-Deutung zurückkehren, so wird von Kurth auf ein Merkmal des T-Akkords hingewiesen, das er vermutlich als ein konkurrierendes Merkmal zu den von Vogel genannten Merkmalen wie Tondauer, Klangwiederholung usw. ansehen würde:

"Der Weitungswille der Alteration findet beim ersten Akkord auch ungemein plastischen Ausdruck in einer Anlage der Akkordtöne, welche wie in einem betonten Gegensatz zum normalen T e r z e n bild der tonalen Akkorde das Klanggebilde in einer Weise auseinanderlegt, daß sich stark hervortretende Q u a r t e n -Anordnungen herausbilden, mit ein Grund, daß der Akkord ... in seiner Fülle und seinen Dehnungen wie zum Bersten überstreckt erscheint." (81)

Kurth betont das Hervortreten der Quartan im T-Akkord. Daß man auf diese Quartan tatsächlich aufmerksam wird, liegt deshalb nahe, weil in den meisten Akkorden der Terzaufbau vorherrschend ist, während im T-Akkord zwei Quartan nur durch eine Terz (h-dis) zusammengehalten werden. Mit diesen Quartan wird ein - t-abhängiger - Satz über Hörerlebnisse verknüpft, der diesen Quartan Fülle und Dehnungen zuspricht. Es ist nun bemerkenswert, daß auch Karsten dieses besondere Merkmal des T-Akkords, die Quartan-Anordnungen, hervorhebt, jedoch nicht zugunsten der größeren Wichtigkeit des Klangs f-h-dis-a, sondern für die größere Bedeutung des Klangs f-h-dis-gis:

"Es ist überhaupt fraglich und bedarf vergangiger Prüfung, ob es statthaft ist, diesen Klang durch Umkehrung in die "Normallage", das heißt auf Terzabstand der Töne, umzuordnen, wie wir dies üblicherweise zur Analyse eines Klanges tun, oder ob dieser Klang nicht einmalig durch durch seine Lage und besonders durch seine Oktavkontraktion f-dis' bestimmt ist. Mir scheint das letzte der Fall zu sein, da die beiden Quartan an den Außenseiten des Klanges die eigentümlich hohle Klangwirkung zustandbringen, welche zugleich das Gefühl der Leere und Hoffnungslosigkeit wie auch das der Sehnsucht und Erfüllung weckt." (293)

Die von Kurth hervorgehobene Auffälligkeit der Quartan wird von Karsten zusätzlich damit begründet, daß sie an den Außenseiten des Klanges liegen. Mit den Quartan selbst aber wird nun von Karsten nicht eine gewisse Strebigkeit und Zielgerichtetheit (dies legen dies legen die Ausdrücke "Fülle" und "Dehnungen" bei Kurth nahe), sondern die "eigentümlich hohle Klangwirkung" verbunden, die dem Klang das charakteristische Gepräge verleiht. Die Quartan dürften auch der Grund für die "dissonante Eigenform" des T-Akkords, und das heißt zweifelsohne auch: Eigengewicht, sein, die Karsten an einer anderen Stelle (S.292) betont. Es herrscht hier also zwischen Kurth und Karsten Übereinstimmung im Hinblick auf den auffälligen Sachverhalt der Quartan-Anordnung, jedoch nicht bezüglich des Aspekts, der dadurch hervorgehoben wird. Bei Kurth ist es die theoretische Charakterisierung der Quartan als - potentiell - aufzulösende Intervalle, an die sich die Beschreibung des Hörerlebnisses knüpft, bei Karsten eine mehr oder weniger vage klangliche Beschreibung der Quartan, die wahrscheinlich theoretisch noch zu rechtfertigen wäre.

Die Differenzen, die sich bei der Gegenüberstellung der Argumente Karstens und Kurths ergeben, sind somit darauf zurückzuführen, daß die Autoren zwar bezüglich der Auffälligkeit eines bestimmten Sachverhalts übereinstimmen, jedoch

nicht hinsichtlich des Aspekts, der diesen Sachverhalt auszeichnet. Analoges wie für die Quartan gilt auch für die Gewichtung der Klänge f-h-dis-gis und f-h-dis-a. Selbst wenn man darin übereinstimmt, daß der Klang f-h-dis-gis das größere Gewicht besitzt, so heißt das nicht notwendig, daß als wesentlicher Aspekt der klangliche anzusetzen ist. Dem oben (S.105) zitierten Argument Karstens z.B. läßt sich entnehmen, daß das Wesentliche des Klangs in seinen melodischen Strebungen liegt. Daß der wesentliche Aspekt des Klanges tatsächlich der klangliche ist, wäre erst dann gesichert, wenn feststeht, daß sich die Aufmerksamkeit n u r auf den Klang selbst richtet. Die Behauptung, daß der klangliche Aspekt der wesentliche ist, wäre dann so etwas wie ein analytischer Satz.

Für den Fall, daß die Aufmerksamkeit n i c h t n u r auf den Klang als solchen gerichtet ist, sondern auch auf die Beziehungen dieses Klanges bzw. der einzelnen Töne dieses Klanges zu anderen Tönen und Klängen, wären gegebenenfalls weitere Gewichtungen vorzunehmen. Wie mehrmals vermerkt, ist für manche Autoren für den Ton f des T-Akkords nur der Aspekt der Leittonigkeit ausschlaggebend, wobei f alterierte Akkordquinte ist (Kurth, Fortner). Es wurde nun oben (S.48) ein Argument Erpfs vorgetragen, das die Identität des Tons f 1. Taktes mit dem Ton f des 2. Taktes betont. Es dürfte nun als gesichert angesehen werden, daß für den Ton f des 1. Taktes die leitereigen-Eigenschaft mindestens genauso wesentlich ist wie die Leittonigkeit. Dementsprechend wäre auch das f des 2. Taktes als leitereigen aufzufassen, wodurch z.B. die gis moll-Akkord- bzw. dis-Unterseptakkord-Deutung falsifiziert wäre. Die Identität wird von Erpf durch die Wiederholung der Phrase f-e der Altstimme im ersten Takt durch die Baßstimme

des 2. Taktes begründet, wobei die Wiederholung ein Moment ist, von dem plausibel angenommen werden darf, daß es unserer Aufmerksamkeit nicht entgeht. Dieses Argument wird von Vogel und Hänzler diskutiert.

Von Hänzler, der wie Vogel seine Deutung auf akustischer Grundlage durchführt, wird zunächst eine Analyse vorgelegt, in der er das gis als die verminderte Terz 6:7 über dem Grundton f deutet, durch Oktavlage in die "konsonantere" Form 3:7 gebracht, so dass der Klang akustisch aus folgenden über dem Grundton f bestehenden Intervallen zusammengesetzt ist: f-h = 5:7; f-dis = 4:7; f-gis = 3:7" (S. 63). Er findet jedoch Lage und Herkunft des so gedeuteten Klanges "sonderbar" und sucht ihn im Sinne der wechseldominantischen Deutung zu deuten, die gleichzeitig die Herkunft des Tones f berücksichtigt:

"Man kann ihn nun als organisch aus den Tönen a-f-e des ersten Taktes herausgewachsen deuten. f ist Grundton; der Ton gis ist die grosse Terz von e und auch gleichzeitig die verminderte Terz von f, um eine Oktave erweitert; h ist die Quinte über e und gleichzeitig das konsonante Intervall 5:7, also der Tritonus über f, "dis" ist Naturseptime f und gleichzeitig auch Tritonus über a,"
(64)

Vogel betont allerdings, daß diese Deutung seinen Grund auch darin habe, daß Hänzler eine 53-tönige Temperatur zugrunde legt, also nicht mit der unbegrenzt reinen Stimmung arbeitet (S. 101). In der 53-tönigen Temperatur fallen jedoch die große Unterterz von a und die kleine Untersepte von dis beide auf einen Ton, nämlich dem 22. Ton über c. Vogel selbst begegnet dem von Erpf angesprochenen Einwand wie folgt:

"Der Tonhöhenunterschied zwischen der übermäßigen Sexte 128/225 f und der Unterseptime 4/7 eis beträgt mit 7 cent weniger als den dritten Teil eines syntonischen Kommas. Wie schon auf Seite 45 dargelegt wurde, gehört die übermäßige Sexte 225/128 nicht zu den direkt verständlichen Intervallen. Wo sie in freier Intonation auftritt, sucht der Spieler die Tonhöhe im Sinne der Septime 7/4 zu korrigieren." (102)

Das Gegenargument Vogels beruht auf einer Hypothese, die getestet werden kann, der Hypothese nämlich, daß der Spieler die übermäßige Sexte **f-dis** im Sinne der Septime **eis-dis** zu korrigieren sucht. Eine solche Korrektur setzt jedoch voraus, daß der Spieler seine Aufmerksamkeit auf dieses Intervall und somit auch auf den dieses Intervall enthaltenden Klang richtet. Würde man nun aufgrund eines entsprechenden Tests feststellen können, daß der Spieler speziell des T-Akkords den Ton **f** im Sinne der Untersepte zu **dis** intoniert, wäre dies ein Beleg für Vogels These, daß die Aufmerksamkeit vornehmlich auf den Klang als solchen, also auf den klanglichen Aspekt des Klanges, gerichtet ist. Die Intonation der Septime könnte man somit als Manifestation dessen, daß man den Klang vornehmlich als Klang hört, ansehen.

t-abhängige Sätze über Hörerlebnisse kann man auch als Hypothese darüber ansehen, daß das mit einem bestimmten Sachverhalt verknüpfte Hörerlebnis Element einer bestimmten Klasse von Hörerlebnissen ist, die durch einen bestimmten musiktheoretischen Begriff charakterisiert wird. Sätze, die empirische Gewichtungen enthalten, kann man nun ihrerseits als eine spezielle Klasse von nicht t-abhängigen Sätzen über Hörerlebnisse bezeichnen. Das obige Argument Vogels enthält die Beschreibung eines Tests für eine Hypothese über eine empirische Gewichtung von bestimmten Sachverhalten. Selbst wenn man annehmen darf, daß von den meisten Musikwissenschaftlern der von Vogel genannte Test als irrelevant verworfen würde, wirft er doch die Frage auf, inwieweit Hypothesen über Hörerlebnisse überhaupt empirisch überprüft werden können und ob sich dabei in irgendeiner Weise Unterschiede für t-abhängige und t-unabhängige Sätze ergeben.

In diesem Kapitel wurde untersucht, ob sich für eine bestimmte T-Akkord-Deutung, deren Adäquatheit sich offenbar nicht definitiv durch t-abhängige Sätze über Hörerlebnisse überprüfen läßt, durch Anwendung theoretischer Kriterien eine Auszeichnung vornehmen läßt. Es stellte sich dabei heraus, daß eine solche Entscheidung nur durch eine durch die Theorie festgelegte Rangfolge der für diese Untersuchung zugrunde gelegten Bezugsebenen getroffen werden kann. Die in t-abhängigen Sätzen über Hörerlebnisse genannten Aspekte sind umgekehrt Folge einer durch die betreffenden Wissenschaftler selbst vorgenommenen Rangordnung dieser Bezugsebenen. Das Problem wäre damit auf eine Adäquatheit der entsprechenden Rangordnung reduziert. Da sich jedoch wie bemerkt in der Theorie zumindest explizit keine Anhaltspunkte für eine derartige Beurteilung finden lassen, ist eine Bestätigung wieder nur mittels der mit den genannten Aspekten verknüpften t-abhängigen Sätzen über Hörerlebnisse möglich.

Somit ergab sich die weitere Frage, ob eine Gewichtung von Aspekten und somit der zugrunde liegenden Bezugsebenen noch durch andere Argumente begründet werden kann. Dabei bot sich die empirische Gewichtung von Sachverhalten an. Es stellte sich heraus, daß sich hier weitere Probleme ergeben, weil für eine empirische Gewichtung u.U. verschiedene konkurrierende Merkmale in Frage kommen. Ferner wurde klar, daß dem gewichteten Sachverhalt nicht eindeutig ein bestimmter Aspekt zuzuordnen ist. Eine Gewichtung bedeutet zwar eine Eingrenzung von Aspekten, nicht jedoch die Auszeichnung eines bestimmten und damit wesentlichen Aspekts. Dies hängt damit zusammen, daß man bei der Frage der Aspekte wieder auf theoretische Charakterisierungen zurückgreifen muß. Damit treten die Probleme, die mit t-abhängigen Sätzen über Hörerlebnisse verknüpft sind, hier an anderer Stelle wieder auf.

Die Argumente von Dyson und Lorenz scheinen im übrigen auf eine Komplementarität von theoretischer und empirischer Gewichtung hinzuweisen, insofern empirische Gewichtungen vornehmlich dann heranzuziehen sind, wenn es sich um sehr komplizierte Deutungen handelt.

Zusammenfassung

Wie bereits im Vorwort vermerkt und auch aus der vorliegenden Darstellung deutlich wurde, liegt zum Tristan-Akkord eine relativ große Anzahl verschiedener Deutungen vor. Wie aus der Literatur ersichtlich ist, gibt es bis zum heutigen Zeitpunkt nicht die allgemein akzeptierte T-Akkord-Deutung. Es stellte sich daher für diese Untersuchung die Frage nach möglichen Kriterien für die Auszeichnung einer bestimmten Deutung überhaupt. Als Grundlage für eine solche Auszeichnung diene das von mir formulierte Adäquatheitskriterium für Deutungen, wonach als adäquate Deutung die Deutung zu gelten hat, die das Wesentliche des zu deutenden Sachverhalts beschreibt. Die Analyse der Deutungen lieferte Anhaltspunkte dafür, daß ein solches Kriterium von den meisten Wissenschaftlern tatsächlich vorausgesetzt wird. Die vorliegende Untersuchung hat aufgewiesen, welche Probleme mit einer solchen Auszeichnung verknüpft sind.

Zum einen ließ sich feststellen, daß der für die harmonische Bedeutung eines Klanges wesentliche Begriff der Verwandtschaft und entsprechend der synonym gebrauchte Begriff der Funktion doppeldeutige Begriffe sind. Dementsprechend wurde unter genauer Analyse verschiedener Aussagen eine begriffliche Präzisierung bzw. Rekonstruktion der zwei verschiedenen zugrunde liegenden Begriffe vorgenommen. Aufgrund dieser Präzisierung konnte weiter nachgewiesen werden, daß bestimmte, mit diesen Begriffen zusammenhängende Feststellungen einzelner Wissenschaftler, sich offenbar nur auf unzureichend genau formulierte Kriterien zur Anwendung dieser Begriffe stützen konnte. Zwar ging aus den analysierten Aussagen hervor,

daß der Begriff der akustischen Ähnlichkeit für den Funktionsbegriff₂ grundlegend war, doch ergab sich aus der Analyse dieser Texte weiter, daß der Begriff der akustischen Ähnlichkeit nicht streng genug gefaßt war, so daß es etwa als fraglich erschien, ob die in diesem Zusammenhang zitierten Feststellungen von Karsten und Lorenz tatsächlich vergleichbar sind. Insbesondere schien für die akustische Ähnlichkeit zweier Klänge die bestimmte (Akkord-) Lage dieser Klänge eine nicht näher bestimmbare, jedoch ausschlaggebende Rolle zu spielen.

Ferner war der logische Zusammenhang zwischen verschiedenen Begriffen wie Funktion₁ und Klangform, aber auch zwischen Funktion₁ und akustischer Ähnlichkeit unklar; es ging dabei um die Frage ob bzw. wie bei Vorliegen einer bestimmten Eigenschaft eines Klanges, etwa einer ganz bestimmten Klangform, auch das Vorliegen einer bestimmten anderen Eigenschaft, in diesem Fall: einer bestimmten Funktion₁, nachgewiesen werden kann. Hierbei ergab sich das interessante Ergebnis, daß bei Voraussetzung eines Adäquatheitskriteriums für Deutungen ein bestimmter hypostasierter Zusammenhang (bzw. die Verneinung eines solchen Zusammenhangs) bestimmter wesentlicher Begriffe dafür maßgebend sein kann, ob bestimmte Deutungen überhaupt als Deutungen a priori akzeptiert werden können.

Wegen der genannten Schwierigkeiten, die sich für die Präzisierung von Anwendungskriterien bzw. des logischen Zusammenhangs bestimmter wesentlicher Begriffe ergeben, müssen die Versuche, bestimmte Eigenschaften des T-Akkords aufgrund bestimmter theoretischer Kriterien zu ermitteln, zunächst als gescheitert angesehen werden. Es konnte also

auf diesem Wege weder die Korrektheit noch a fortiori die Adäquatheit einer bestimmten Deutung nachgewiesen werden.

Das Problem der Tristan-Akkord-Deutung kann nicht auf das Problem der Adäquatheit der Deutung allein reduziert werden. Die Diskussion deutet an, daß neben der Adäquatheit auch die Korrektheit verschiedener Deutungen in Frage gestellt wird. Da Deutungen sehr häufig auf Hörerlebnisse verweisen, wurde untersucht, welche Rolle Sätze über Hörerlebnisse für die Bestätigung von Deutungen spielen.

Eine oberflächliche Betrachtung der Texte schien zunächst darauf hinzuweisen, daß bezüglich der mit dem T-Akkord verknüpften Hörerlebnisse selbst keine Intersubjektivität zu bestehen scheint. Die Analyse der sogenannten "t-abhängigen Sätze über Hörerlebnisse", die in den T-Akkord-Analysen eine große Rolle zu spielen scheinen, zeigte jedoch, daß das Problem der Intersubjektivität auf eine rein sprachliche Ebene verlagert werden kann. Dies hängt damit zusammen, daß Hörerlebnisse mit Hilfe bestimmter musiktheoretischer Begriffe charakterisiert werden können, oder, anders ausgedrückt: Das Vokabular der Beobachtungssprache besteht zu einem großen Teil aus musiktheoretischen Begriffen. Ferner dürfte es auch notwendig sein, Hörerlebnisse mit Hilfe solcher Begriffe zu charakterisieren, damit diese überhaupt für eine harmonische Analyse herangezogen werden können. Als Ergebnis ist in diesem Zusammenhang festzuhalten, daß der T-Akkord mit dem vorhandenen Vokabular der musiktheoretischen Begriffe nicht in allgemein akzeptierbarer Form beschrieben werden kann, oder, anders ausgedrückt, daß eine adäquate Beschreibung des T-Akkords mit Hilfe des vorhandenen Vokabulars nicht möglich ist.

Bei der Interpretation der Deutungen wurde im allgemeinen die akzeptierte Theorie zugrunde gelegt. Da bei den einzelnen Wissenschaftlern auch andere, hier nicht nachgewiesene, Voraussetzungen eine Rolle gespielt haben dürften, deutet sich in diesem Zusammenhang das Problem der Theorien-Voreingenommenheit oder, neutraler: Theorien-Beladenheit von Beobachtungen an. Diese Frage war jedoch nicht Gegenstand dieser Untersuchung.

Als weitere Möglichkeit für die Auszeichnung einer bestimmten Deutung boten sich theoretische Kriterien an. Es zeigt sich, daß eine Deutung unter verschiedenen, miteinander vereinbaren, theoretischen Gesichtspunkten beurteilt werden kann. Diese Gesichtspunkte lassen sich als verschiedene Bedeutungs- oder Bezugsebenen charakterisieren. Zur Auszeichnung einer Deutung ist dementsprechend ein höherrangiges Kriterium, das regelt, welche Bezugsebene in Zweifelsfällen den Vorrang hat, bzw. das generell eine Rangordnung bestimmter Bezugsebenen beinhaltet, erforderlich. Ein solches Kriterium würde damit auch beinhalten, welche Eigenschaft aus der Menge von potentiellen Eigenschaften, die einem bestimmten Sachverhalt zukommen können, a priori als die wesentlichste anzusehen ist. Damit wäre die bereits im ersten Kapitel angeschnittene Frage geklärt, auf welche Eigenschaften eine Deutung prinzipiell Bezug nehmen muß, um - unabhängig von der Beurteilung des Sachverhalts selbst - überhaupt als adäquate Deutung gelten zu können.

Da die Theorie - soweit dies aus den Deutungen der verschiedenen Wissenschaftler hervorgeht - somit nicht explizit festlegt, welcher Sachverhalt prinzipiell als der wesentlichste Sachverhalt anzusehen ist bzw. keine Rangfolge von

Sachverhalten unter diesem Gesichtspunkt angibt, bot sich die empirische Gewichtung von Sachverhalten an. Die empirische Gewichtung von Sachverhalten geht von der These aus, daß wesentliche Sachverhalte auch als wesentliche gehört werden. Dabei ergab sich jedoch zum einen das Problem, daß für empirische Gewichtungen verschiedene miteinander konkurrierende Merkmale eine Rolle spielen können, ferner, daß selbst bei Auszeichnung eines bestimmten Sachverhalts lediglich die Zahl der Aspekte eingegrenzt werden kann. Dies hat seinen Grund darin, daß die Beschreibung dieses Sachverhalts wieder mit der theoretischen Charakterisierung durch t-abhängige Sätze über Hörerlebnisse verknüpft ist. Somit treten in diesem Zusammenhang wieder die mit den t-abhängigen Sätzen über Hörerlebnisse verknüpften Probleme wieder auf.

Diese Untersuchung ergab als wichtiges Ergebnis, daß die Widersprüche der Tristan-Akkord-Deutungen nicht auf sich widersprechenden Beobachtungen beruhen, sondern auf eine sprachliche Ebene reduziert werden konnte. Zum anderen macht sie deutlich, daß das Problem der harmonischen Deutung des Tristan-Akkords nur dann eine allgemein akzeptierte Lösung finden kann, wenn ganz bestimmte theoretische Probleme allgemeinverbindlich geklärt sind, insbesondere, was die Frage nach den wesentlichen Sachverhalten bzw. die adäquate Deutung schlechthin betrifft.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Th., Versuch über Wagner, München, Zürich 1964
- ANHEISSER, S., Das Vorspiel zu "Tristan und Isolde" und seine Motivik, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 3, 1921, 257-304
- AREND, M., Harmonische Analyse des Tristanvorspiels, in: Bayreuther Blätter 24, 1901, 160-169
- BINDEL, E., Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten, 2. Teil, Stuttgart 1951
- BLESSINGER, K., Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie, Stuttgart 1930
- BREIG, W., Stichwort "Tristan-Akkord", Riemann-Lexikon, Sachteil Mainz 1967
- CAPELLEN, G. Harmonik und Melodik bei Richard Wagner, in: Bayreuther Blätter 25, 1902, 3-23
- DEUTSCH, L., Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip, in: Melos 6, 1927, 108-118
- DISTLER, H., Funktionelle Harmonielehre, Kassel und Basel 1951²
- DUBITZKY, F. Der Charakter der Akkorde bei Wagner, in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 14, 1912/13, 153-158, 192-201, 223-230
- DYSON, G., Artikel "Harmony", in: Grove's Dictionary
- ERGO, E., Ueber Wagner's Harmonik und Melodik, in: Bayreuther Blätter 35, 1912, 34-41
- ERPF, H., Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, Leipzig 1927
- FORTNER, W., Die Wandlung des musikalischen Materials, in: Melos 18, 1951, 163-167
- GRABNER, H., Die Funktionstheorie Hugo Riemans und ihre Bedeutung für die praktische Analyse, München 1921
- GRUNSKY, K. Das Vorspiel und der erste Akt von "Tristan und Isolde" Richard-Wagner-Jahrbuch 2, Berlin 1907, 207-284

- HAMBURGER, P. Subdominante und Wechseldominante, eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung, Wiesbaden und Kopenhagen 1955
- HANDSCHIN J. Der Toncharakter, Eine Einführung in die Tonpsychologie, Zürich 1948
- HERZFELD, F. Musica Nova, Berlin 1954
- ISTEL, E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, Leipzig 1909
- KARSTEN, W. Harmonische Analyse des Tristan-Akkordes, in: Schweizerische Musikzeitung 91, 1951, 291-296
- KELLER, W., Handbuch der Tonsatzlehre, Band 1: Tonsatzanalytik, Regensburg 1958
- KISTLER, C., Harmonielehre für Lehrer und Lernende, München 1879
- KLATTE, W., Grundlagen des mehrstimmigen Satzes (Harmonielehre), Leipzig 1922
- KURTH, E., Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan", Berlin 1923²
- LORENZ, A., Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde", Berlin 1926, 2. Band
- LOUIS, R. und THUILLE, L., Harmonielehre, Stuttgart o.J.
- MAYRBERGER, C., Die Harmonik Richard Wagners's an den Leitmotiven des Vorspieles zu "Tristan und Isolde", erläutert in: Bayreuther Blätter 3, 1881, 169-180; Separatdruck Chemnitz 1882
- von der NÜLL, E., Moderne Harmonik, Leipzig 1932
- OEHLMANN, W., Die Melodie in der neuen Musik, in: Melos 20, 1953, 33-36
- POOS, H., Zur Tristanharmonik, in: Festschrift zum 70. Geburtstag von Ernst Pepping, Berlin 1971
- RIEMANN-Lexikon, Sachteil, Mainz 1967
- ROGGE, W., Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus, in: Die Musikforschung 9, 1956, 320-326
- ROHVER, Jens, Artikel "Harmonielehre", in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 5, 1956, 1614-1665

- SCHARSCHUCH, H., Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagners Musikdrama "Tristan und Isolde" unter spezieller Berücksichtigung der Sequenztechnik des Tristanstiles, Regensburg 1963
- SCHONBERG, A., Harmonielehre, Leipzig und Wien 1911
- Die formbildenden Tendenzen der Harmonie, Mainz 1957
- STEGMÜLLER, W., Wissenschaftliche Erklärung und Begründung, Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie, Band 1, Berlin, Heidelberg und New York 1969
- TIESSEN, H., Zwei Streitfragen der Musiktheorie, in: Stimmen 1, 1948, 307-320
- VOGEL, M., Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre, Düsseldorf 1962
- WAIBLINGER, E., Zur psychologischen Begründung der Harmonielehre, in: Archiv für die gesamte Psychologie 29, 1913, 258-270
- WELLEK, Albert, Besprechung E. K u r t h, Musikpsychologie, in: Acta Musicologica 5, 1933, 72-80
- von WESTERNHAGEN, C., Richard Wagner, Zürich 1956

Lebenslauf

Ich kam am 19.3.1947 als drittes und jüngstes Kind der Eheleute Hermann Martin und Stefanie Deubelly zur Welt. 1953 Übersiedlung meiner Familie nach Bonn und Einschulung. 1959 Übertritt in ein Mädchengymnasium. Nach dem Abitur im Herbst 1966 Studium an der Universität Bonn, zunächst 2 Semester Mathematik und Physik, dann Musikwissenschaft und Philosophie. 1970 Fortsetzung des Studiums in München, wo mein Interesse vor allem den Forschungen am Philosophischen Seminar II auf den Gebieten Wissenschaftstheorie, Sprachphilosophie und Logik galt. 1973 Beginn der vorliegenden Dissertation unter der wissenschaftlichen Betreuung von Herrn Doz. Dr. Eike von Savigny. 1974 heiratete ich. Neben den Vorlesungen und Seminaren, die Herr von Savigny durchführte, hörte ich vor allem bei Herrn Prof. Dr. W. Stegmüller, Herrn Prof. Dr. W. Essler und Herrn Prof. Dr. W. Röd, in Musikwissenschaft bei Herrn Doz. Dr. R. Bockholt. 1976 schloß ich das Studium ab.

